أمبرتو إيكو

آليات الكتابة السردية

ترجمة وتقديم: سعيد بنكَراد



علي مولا


محمد خطاب



آليات الكتابة السردية

نصوص حول تجربة خاصة



● آليات الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)

● أمبيرتو إيكو

● ترجمة : سعيد بنكَراد

● الطبعة الأولى 2009

● الناشر : دار الحوار للنشر والتوزيع

سورية ـ اللاذقية ـ ص. ب : 1018

هاتف وفاكس: 422339 41 963

البريد الإلكتروني: Soleman@scs-net.org

daralhiwar@gmail.com

تم تنفيذ التنضيد والإخراج الضوئي في القسم الفني بدار الحوار

تصميم الغلاف: ناظم حمدان



أمبيرتو إيكو

آليات الكتابة السردية

نصوص حول تجربة خاصة

ترجمة

سعيد بنكَراد



العناوين الأصلية للنصوص

- *Apostille au nom de la rose- Grasset 1985*
- *Comment j'écris- de la littérature, Grasset 2003*
- *Ironie intertextuelle et niveaux de lecture- de la littérature, Grasset 2003*



الإهــداء

إلى محمود ميري

كم تستهويه حكايات الليل


محمد خطاب



تقديم

في سن الخمسين وبعد رحلة طويلة قاربت الثلاثين سنة في شعاب البحث السميائي، بدأ إيكو كتابة الرواية. لم يُطلّق السميائيات، ولم يتخل عن البحث في حياة العلامات، ولكنه آثر أن يمنح "البحث" نفساً حكائياً تمثُّل من خلاله المفاهيم في الذهن من خلال وضعيات إنسانية تتغذى من العوالم الممكنة باعتبارها بناء ثقافياً يستمد مضامينه من التجربة الواقعية ومما تأتي به عوالم المتخيل. يتعلق الأمر بالتوسط الذي يقوم به الزمن، فمن خلاله يتحقق الفصل بين اللاحق والسابق، ويُدرك المدى المحسوس الذي يفصل بين الحالات باعتباره كميات زمنية تُصرَّف في الفعل ومن خلاله.

لقد جاء إلى الرواية مثخناً بجراح السميائيات، وبجراح سنوات عمر يجري دون توقف. فكانت رواياته مزيجاً من التأمل الصوفي والرؤية الحكائية الطويلة النفس والرصد الاستكشافي لحياة العلامات، كما يمكن أن تتحقق في المسارات السردية المتنوعة، وفي

كل أشكال التشخيص التي تمنح الزمن وجهاً ومظهراً. فالسرد، في نهاية الأمر وبدايته، هو احتفاء بالزمن، إنه محاولة لتلمس آثاره على الذات والأشياء. وربما تكون سن الخمسين وحدها كافية لتفسير ذلك.

صدرت روايته الأولى *"اسم الوردة"* سنة 1980. ونالت هذه الرواية شهرة فاقت كل تصور، وأثارت حولها نقاشات وصلت حد اتهامه بسرقة فكرتها. ولكن ذلك لم ينل من قيمتها، فترجمت إلى لغات متعددة، لتتحول في نهاية الأمر إلى فيلم أخرجه للسينما المخرج الفرنسي الكير جان جاك آنو، نال بدوره شهرة كبيرة، وعرض في أكبر القاعات السينمائية في أوروبا بأكملها. وربما لم تحظ أية رواية بما حظيت به *"اسم الوردة"* من النقد والتتبع والتأمل، بل إن المؤلف نفسه يخصها، في هذه النصوص التي نقدمها القارئ العربي، بعناية خاصة.

وستثبت التجارب اللاحقة قدرته على الخلق الروائي وباعه الطويل في ميدان السرد. فقد تتالت بعد ذلك رواياته. فكتب سنة 1988 روايته الثانية *"بندول فوكو"*، وعرفت هي الأخرى انتشاراً كبيرا وسحب منها مئات الآلاف من النسخ. وهو ما دفعه إلى كتابة رواية ثالثة سنة 1994 حملت اسم *"جزيرة اليوم السابق"*، عرفت هي الأخرى انتشاراً واسعاً. أما روايته الرابعة *"باودولينو"* فقد ظهرت سنة 2002. ليعاود التجربة في رواية خامسة عنوانها *"شعلة الملكة لونة الغامضة"* وقد صدرت سنة 2004، وهي رواية تتميز بطابع خاص: إنها تشتمل على صور توضيحية. ولا ذكر

لهذه الرواية في النصوص النقدية التي يتضمنها هذا الكتاب لأنها صدرت بعد كتابة هذه النصوص.

لا تكتفي هذه الروايات بوصف عالم، أو بنائه، كما يحلو لإيكو أن يعبر عن ذلك، وهو يتحدث عن النشاط السردي باعتباره تصريفاً مشخصاً لكميات زمنية لا يمكن إدراكها إلا من خلال "الحكي" في تصور ريكور، إنها تجاهد لكي تجعل من الفعل السردي رؤية شاملة تستوعب داخلها مناطق تتجاوز الموصوف الحدثي المباشر من خلال فعل الشخصيات وقولها وردود أفعالها، لكي تحول العالم إلى فرجة معرفية تعشش في الأوصاف والأفعال والإحالات الضمنية وتقدير المواقف. إنها "فرصة فنية" تستثمر من أجل خلق حالة تلاقح بين نصوص من مجالات شتى.

وهذه الخاصية هي التي قادته، في مناسبات عدة، إلى الحديث عن السيرورة الإبداعية التي لا يدرك سرها أحد عدا المؤلف الذي يبني عوالم في الخفاء لا يرى منها القارئ سوى المتحقق بشكل صريح أو ضمني داخل الشكل الروائي ومضامينه. وهي المناسبة التي يكشف فيها إيكو عن "الصنعة" الفنية التي تتطلبها كتابة رواية ما، لا كما يتصورها روائي فحسب، بل أيضا كما يمكن أن يعيشها سميائي حرفته البحث في ذاكرات العلامات عما لا يراه الآخرون. فقد تسلل، من خلال فعل السرد وتقنياته، ومن خلال طريقته في تصريف الزمن، من دهاليز النظرية السميائية ومسغلقاتها المفهومية لكي يلج عوالم التخييل بكل رحابتها وسعتها وقدرتها على الامتداد خارج الحدود التي

تفرضها النظرية وتحرص على صرامتها ونقائها. إن الفعل السردي بإكراهاته، يقدم الوجه المجسد للحياة خارج الحدود القيمية المجردة، ولكنه قابل للتصريف، من خلال هذه الإكراهات ذاتها، في حدود مجردة هي الضابط للعوالم الدلالية والضامن لانسجامها.

ولقد كتب على هامش هذه الروايات وامتدادا لها، كتيباً صغيراً مستقلاً بعنوان: *"حاشية على اسم الوردة"* صدرت ترجمته الفرنسية سنة 1983[1] ، ثم كتب نصاً آخر بعنوان *"كيف أكتب"* سنة 1996[2]، ثم نصاً ثالثاً يحمل العنوان التالي: *"السخرية والتناص ومستويات القراءة"* سنة 1999[3]. وهي نصوص خصصها للحديث عن رواياته الأربع، وخاصة منها روايته الأولى *"اسم الوردة"*. فقد ضمن هذه النصوص مجموعة من الملاحظات الخاصة بـ "سيرورة التأليف والخلق" و" بناء الكون الروائي وتأثيثه"، كما تحدث فيه عن "الميتافيزيقا البوليسية" و"الرواية التاريخية"، وتحدث فيه أيضاً عن "النفس "و" القناع "و"التعريض" و"الحداثة وما بعدها". كما تحدث عن الإحالات الضمنية والاستشهاد

---

[1] الطبعة الإيطالية: Alfabeta 49, juin 1983 وأما الطبعة الفرنسية فقد ظهرت سنتين بعد ذلك سنة 1985 عن دار النشر تحت عنوان:

Umberto Eco : Apostille AU NOM DE LA ROSE, éd Grasset , 1985

[2] comment j'écris : in de la littérature, Grasset ,2003

[3] comment j'écris : in de la littérature, Grasset ,2003

والسخرية، بل تحدث أيضاً مطولاً عن الإكراهات الفنية: إكراهات البناء وإكراهات الزمن والأسلوب والفضاء، وكل العناصر التي تسهم في بناء عالم ينتمي إلى التخييل رغم إيهامنا بغير ذلك. وهذه النصوص هي التي نقدم هنا ترجمتها العربية.

فماذا عن هذه النصوص ؟

لن نتحدث في هذه المقدمة عن مضمون هذه النصوص وفصولها والآراء الواردة فيها، ولن نتحدث عن الروايات وأحداثها وشخصياتها وحبكتها. فالنص موجود والروايات فاقت شهرتها كل الآفاق، وللقارئ الحق في أن يكتشف هذه المضامين وحده دون توجيه من أحد. فنحن لا نبحث في هذا النصوص عن أشياء معطاة بدون وسائط، فغايتنا هي ما لا يقوله النص، أو ما يقوله في غفلة من الكلمات ونواياها الصريحة. وإيكو نفسه لا يشير إلى مضامين الروايات أو غاياتها الإيديولوجية أو الأخلاقية. فتلك مهمة القراءة، لا مهمة المؤلف، والنص، في نهاية الأمر، أوسع من قصديات المؤلف، وما يراه القارئ ليس مدرجاً بالضرورة في هذه القصدية. لذلك لا يتردد في أن يصنف القراء استناداً إلى قصديات لها علاقة بأنواع المعاني لا بقصديات النص أو المؤلف.

لذلك قد يكون كل ما يقوله إيكو في هذه النصوص أو في غيرها (انظر مثلاً كتابه ***التأويل بين السميائيات والتفكيكية***، وأيضاً كتابه ***ست نزهات في غابة السرد***) خاصاً بتجربته وحدها ولا يمكن أن يُعمم ويطبق على تجارب أخرى ليست من الطبيعة نفسها وليس لها الغايات نفسها. إلا أن هذه النصوص تحتوي مع ذلك على

إرساليات كونية تهم كل الروايات وتصدق على كل التجارب. فما هو أساسي في نصوص إيكو لا يعود إلى هذه التجربة في ذاتها، ولا إلى مادة الروايات ومضامينها وتأويلاتها الممكنة والمستحيلة. إن ما هو أساس يعود إلى التصور الإبداعي الذي يجعل من النص فرجة معرفية لا تنتهي عند حد، أو يحول المعرفة إلى وضعيات إنسانية ترقى على الفردي وتتجاوز اللحظة العرضية الزائلة، لكي تلج الكوني والعام.

وربما هذا ما يفسر أننا لا نعثر في نصوص إيكو هاته على مفاتيح تفيدنا في فهم الروايات وشرح ما استغلق منها، كما قد يوحي بذلك عنوان الكتاب. وهو لا يقدم أيضاً، قراءة خاصة أو "تأويلاً صحيحاً ووحيداً" لإحالات الروايات التي تناولها بعيدها وقريبها، فذاك أمر مستهجن. فالتأويل ليس من شأن المبدع، وهو في جميع الحالات أمر يرفضه الكتبة والمبتدئون، أحرى أن يقبل به سميائي مهنته هي التأويل وأسراره. فالرواية، كما هو حال كل نص إبداعي، "آلة مولدة للتأويلات، لذا على الروائي أن يموت لكي لا يشوش على مصيرِ نصه". وبناء عليه، فإن هذه النصوص لا يمكن أن تكون تطفلاً من المبدع على عالم التأويل وليست توجيها للقارئ من أجل إنتاج قراءة بعينها، بل هو سرد لسيرورة فعل إبداعي لا نعرف عنه سوى وجهه المتحقق.

إنه لا يؤول ولا يشرح ولا يفسر، ويكتفي، على امتداد صفحات طويلة، بـ "سرد السيرورة" أي تقديم تأمل خاص في بناء الرواية: من أين جاءت فكرة الروايات وكيف تطورت وتشعبت واستقامت

كوناً عظيماً يعج بالكائنات والأحداث والإحالات الثقافية المتنوعة الموغلة في الرمزية أحياناً والمنغرسة في تربة واقع تاريخي بعينه أحياناً أخرى. إنه يقوم من خلال هذا السرد، بمحاولة لرصد السيرورة من زاوية التكوين والخلق والإكراهات، مستبعداً في الآن نفسه كل ما يتعلق بالتلقي، فذاك شأن آخر. بل إن مناقشته للتلقي لا تتجاوز التوضيح وتصحيح الإحالات، أو الكشف عن مصادرها التي عادة ما تفلت من بين يدي القارئ الساذج.

صحيح قد يتداخل الأمران، وهذه حالة واردة وممكنة، وقد تؤثر السيرورة الأولى في الثانية وتوجهها، إلا أن الصياغة النهائية عادة ما تُخفي متاهات البحث عن بداية أو علاقة أو رصد لموقع كيان من كيان آخر، أو شيء من شيء آخر. فالرواية *"واقعة كوسمولوجية"* الأساسي فيها ليس الكلمات، ولكن كيفية بناء عالم وتأثيثه. "فما يهم هو تشييد عالم أما الكلمات فستأتي فيما بعد". كما يقول في النص الأول. فالفكرة / البذرة، لا تتجسد في معطى سردي صريح، ولكنها تشكل لحظة البناء الأولى. لذلك يتحدث عن الكثير من الأفكار الأولى التي سقطت ولم تنبثق عنها رواية. وهو ما يعني أن الرواية لا تستند إلى حالات السرد العفوي، بل هي صنعة.

وسيكتشف القارئ، من خلال هذه السيرورة، حقائق كثيرة. سيكتشف أن "السرد تفكير بالأصابع"، فما تخطه الأصابع يترجم وضعيات محملة بانفعالات من كل الألوان. وسيدرك أن "الفن هو انفلات من الانفعالات الشخصية"، فلا يمكن أن نكتب رواية تقتحم التاريخ بالاستناد إلى الأحقاد الصغيرة والانفعالات المصطنعة.

فالطاقة الانفعالية لا يمكن أن تتحول إلى إبداع إنساني راق إلا حين تتخلص من الشخصي والعرضي والاصطناعي.

فما تؤكده هذه النصوص، وتؤكده أخرى أيضاً[4] هو أن الرواية معرفة، ولكنها معرفة لا توضع بشكل مباشر على لسان الشخصيات، ولا يتم تداولها من خلال الحوارات أو تعاليق السارد أو أصوات أخرى. إنها رؤية تخص نسج العلاقات الإنسانية والأشياء وتخص صياغة الوضعيات ونمط تصورها. إنها، بعبارة أخرى، تجسيد فضائي وزماني للمعنى. فالمعنى لا يوضع عارياً على شفاه الكائنات التخييلية، ولكنه يولد من خلال ما يؤثث الكون الذي تتحرك داخله هذه الكائنات. ولهذا السبب، فإن المعرفة لا تلج عالم الرواية على شكل قوالب وأسماء وإحالات على كتب أو نظريات، ولكنها تتسرب من خلال التعليق على الحدث وتصوير الشيء وطريقة في رؤيته ووصفه وتداوله. إنها المادة التي يصاغ عبرها المتخيل ويستقيم، وتتحدد من خلالها العلاقات الإنسانية وتتجسد.

إن إيكو وهو يحكي سيرورته لا يتوقف عند تأويل أو تفسير لحدث ما، ولكنه يومئ إلى ما يقف خلف هذا الحدث ويحيط به ويبرره ويمنحه معنى: دوافع اختيار هذه الفترة التاريخية دون

---

[4] انظر كتابه: Interprétation et surinterprétation, éd P U F , Paris 1996. وقد قمنا بترجمته إلى العربية تحت عنوان: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، المركز الثقافي العربي بيروت ـ الدار البيضاء، 2000.

غيرها، دوافع اختيار المحقق، إحالات على قراءة الأمارات، صراع بين أجنحة الكنيسة، غطرسة التفتيش الكنسي، كاسوبون ورحلة البحث عن الذات في شوارع باريس، الرجل الحائر المنفي على ظهر سفينة وسط محيط هادر... الخ، وهو في كل هذا لا يوحي بأنه يريد أن يضمن نصه معرفة "عالمة"، ولكنه يبث المعرفة في الحدث والشيء والشخصية.

وما بين المعرفة التي يتضمنها خطاب علمي وبين المعرفة التي تأتينا عبر الكتابة الإبداعية، بون شاسع. فـ "المعرفة في الخطاب العلمي ملفوظ، وهي في الكتابة تلفظ" (بارث)، وشتان ما بين الحالة الأولى والحالة الثانية، فالملفوظ إنتاج، إنه كيان جامد لا روح له، أما التلفظ فهو طريقة وتصور في الإنتاج، إنه انفعال إنساني، أو هو إمساك بأحوال الذات وابتهاجها بنفسها وما يحيط بها، لذا "فالكتابة تحول المعرفة إلى احتفال دائم" (بارث)، وتجعل من العرضي والزائل لحظة خالدة في التاريخ الإنساني.

سيدرك القارئ، من خلال هذه النصوص، أن الإبداع الروائي جهد وعناء وبحث في ذاكرات النصوص السابقة وتجاوز لها، وأن المواقف تصوير لطبائع وتعبير عميق عن حالات إنسانية، سيدرك أن الثورة كشف لحقائق الحياة التي تتوارى خلف جزئيات اليومي والمألوف، والروائي الحقيقي لا "يشاغب" ولا "يشاكس" ولا يكتب "نصوصاً ماكرة"، ولكنه يقدم لنا روايات سيذكرها التاريخ طويلاً.

يبقى أن نشير في خاتمة هذه المقدمة إلى أننا قد سبق أن نشرنا النص الأول منفصلاً تحت عنوان: *"حاشية على اسم الوردة"* وصدر

عن منشورات علامات. وقد حرصت دار الحوار مشكورة، وكعادتها في انتقاء النصوص الرائدة في كل المجالات، على إعادة نشره مع النصين المشار إليهما إغناء للتجربة وتوسيعاً لمداها. وعنوان الكتاب هو: ***"آليات الكتابة السردية"*** ـ نصوص حول تجربة خاصة.

سعيد بنكَراد



الفصل الأول

حاشية على اسم الوردة





العنوان والمعنى

توصلت، بعد كتابتي لاسم الوردة، بعدد هائل من الرسائل كانت في مجملها تحمل تساؤلات حول دلالة البيت الشعري[1] المكتوب باللغة اللاتينية الذي تختتم به الرواية، وعن كيفية انبثاق العنوان عنه؟ وكنت أرد دائماً أن الأمر يتعلق ببيت شعري مأخوذ من كتاب لبرنار دو موراليكس *"حول أشياء الحياة الهشة"*، ودو موراليكس هذا راهب من القرن الثاني عشر الميلادي قام بنسج أبيات انطلاقاً من موضوع "التحسر على الذين غابوا" (ومنها اشتقت فيما بعد: "ولكن أين ذهبت ثلوج الزمن الماضي"

---

[1] البيت الشعري باللاتينية وبه تختتم الرواية: Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus وترجمته التقريبية بالعربية: "إن اسم الوردة الماضية لازال قائماً، فمن الوردة نستخلص الكلمة الخالصة".

لـ فيلان)[2]. وقد أضاف بهذا العمل إلى الموضوعات المعروفة (مثل "عظماء من السلف"، "المدن العتيقة"، "الأميرات الجميلات"، "العدم حيث يندثر كل شيء") الفكرة القائلة بأنه إذا كانت كل الأشياء آيلة إلى الزوال، فإننا نحتفظ منها بأسماء خالصة.

وأذكر أيضاً أن أبيلار استعمل المثل الوارد في الملفوظ "لا وجود لأية وردة" لكي يبين إلى أي حد يمكن للغة أن تتحدث بنفس القوة عن الأشياء المندثرة وعن الأشياء الموجودة. ولهذا فإنني أترك القارئ حراً في خلاصاته، فالسارد، في رأيي، ليس ملزماً بتقديم تأويلات لعمله، وإلا لما كانت هناك حاجة إلى كتابة رواية، فالروايات هي بالأساس آلات مولدة للتأويلات. ومع ذلك، فإن كل هذه الكلمات المعسولة تنتهي بنا إلى حاجز لا يمكن تخطيه: يجب أن يكون للرواية عنوان ما.

والحال أن العنوان، ونحن نتأسف لذلك، هو أحد المفاتيح التأويلية. فنحن لا نستطيع أن نفلت من الإيحاءات التي تشير إليها عناوين مثل: "الحرب والسلم"، "الأحمر والأسود". إن أكثر العناوين إثارة لاحترام القارئ هي تلك التي يتم تكثيفها في اسم دال على البطل: "دافيد كوبرفيلد" أو "روبنسون كروزو". وحتى في هذه

---

[2] فيلون François Villon: شاعر فرنسي عاش في القرن الخامس عشر، عاش حياة مليئة بالمغامرات وعاشر الصعاليك والمجرمين، كما صاحب النبلاء والشخصيات العظيمة. وقد خلصه بعض النبلاء مراراً من المقصلة. من أعماله Le Grand testament; l' Epitaphe villon. ولقد عده البعض من أكبر البلاغيين، كما عده البعض الآخر أول شاعر ينتمي إلى الحداثة.

الحالة فإن الاسم / العنوان يمكن أن يؤول على أنه تدخل مبالغ فيه من لدن المؤلف. فالعنوان: "الأب غوريو" يركز على صورة الأب العجوز، في حين أن الرواية هي أيضاً ملحمة راستينياك أو فوتران ألياس كلولين. وربما علينا أن نكون لؤماء بشكل نزيه كما فعل دوماس في روايته ***les trois mousquetaires*** التي هي في واقع الأمر قصة أربع شخصيات. ولكن الأمر لا يتعلق هنا سوى بترف نادر لا يقوم به المؤلف إلا بشكل استثنائي.

وفي الواقع فإن روايتي كان لها عنوان آخر: دير الجريمة. ولقد استبعدته لأنه لا يركز سوى على العمق البوليسي. وكان بالإمكان أن يقود هذا العنوان مهووسي القصص البوليسية ومحبيها إلى التهافت على رواية ستخيب ظنهم دون شك.

وكنت أحلم أيضاً بأن أعطي كتابي عنواناً آخر: أدزو دو ميلك. فهو عنوان محايد، ذلك أن أدزو هو في نهاية الأمر صوت المحكي. إلا أن الناشرين في إيطاليا لا يحبون أسماء الأعلام. ف[3] Fermo e Lucia نفسه تم تحويره، وهناك عدد قليل من الأمثلة في هذا المجال: LemmonioBoreo, Rubé ou Metello، ونفس الشيء يقال عن مجموعة من العناوين في آداب أخرى مثل و Barry Lyndon و Armance' و Tom Jones.

[3] إن الأمر يتعلق بالصيغة الأولى لرواية "المخطوبين" Les Fiancés لألساندرو مانزوني.

والصدفة وحدها جعلتني أستقر على فكرة اسم الوردة. ولقد راقني هذا العنوان، لأن الوردة صورة رمزية مليئة بالدلالات لدرجة أنها تكاد تفقد في نهاية الأمر كل الدلالات: "الوردة الصوفية"، "حرب الوردتين"، "إن الوردة هي الوردة هي الوردة هي الوردة"، "وردة الصليب"، "أشكرك على هذه الورود"، "الحياة الوردية". وحينها لن يكون القارئ قادراً على اختيار تأويل ما، وحتى عندما يكون بمقدوره الإمساك بقراءة ما من خلال البيت الأخير، فإنه يكون قد قام بعدد لا يحصى من الاختيارات. إن العنوان يجب أن يشوش على الأفكار لا أن يحولها إلى قوالب مسكوكة.

ولا شيء يواسي مؤلف رواية ما سوى اكتشافه لقراءات اقترحها القراء ولم تكن لتخطر له على بال. فعندما أكتب أعمالاً نظرية، فإن موقفي تجاه النقاد يتخذ طابعاً قضائياً: هل فهم هؤلاء النقاد ما كنت أود قوله؟ لكن الأمر يختلف اختلافاً جذرياً في حالة الرواية. ولا أعني بهذا أن المؤلف لا يستطيع اكتشاف قراءة قد تبدو له عبثية، ولكن عليه أن يصمت في جميع الحالات. فالآخرون وحدهم لهم الحق في معارضة ذلك وحجتهم في ذلك هي النص. أما ما عدا ذلك، فإن أغلبية القراء يكشفون عن معاني لم يتم التفكير فيها. ولكن ماذا تعني العبارة: لم يفكر فيها؟

قالت جامعية فرنسية، واسمها ميراي كال غروبر (M calle Gruber)، إنها عثرت على جناس يربط بين كلمة simples (بمعنى البسطاء) وبين simples التي تحيل على أعشاب طبية، لكي تكتشف بأنني أتحدث عن "النبتة السيئة" (males plantes)

المعروفة في الهرطقة. والجواب بسيط: إن لفظ موجود في أدب تلك المرحلة بالمعنيين السابقين، وكذلك الأمر مع "male plante". ومن جهة ثانية، كنت على علم بالمثال الذي يقدمه كريماص للدلالة على التناظر المزدوج الذي يتولد عن تعريفين للأعشابي باعتبارهami des simples. فهل كنت واعياً بهذا الاستعمال الجناسي أم لا؟ لا فائدة من معرفة الجواب، فالنص حاضر وهو الذي ينتج وقعه المعنوي.

عندما أقرأ النقود الخاصة بروايتي، أرتعش سعادة عندما أعثر على نقد (النقود الأولى قام بها كل من جونيفرا بومباياني ولارس غيستافسون) يشير إلى جواب غيوم بعد نهاية المحاكمة. فلقد سأله أدزو (ص391 من الترجمة الفرنسية)[4]، ما الشيء الذي تخشاه أكثر في الطهارة؟" فأجاب غيوم "العجلة". لقد أحببت هذا الرد ومازلت أحبه. إلا أن هناك قارئاً آخر لاحظ أن برنار غي يقول في نفس الصفحة، وهو يهدد القيِّم على الدير بالتعذيب: "إن العدالة لا تكترث للعجلة، كما يدعي ذلك الحواري المزيف، ولعدالة اللّه متسع من الوقت". إن الترجمة الفرنسية تستعمل كلمتين مختلفتين، ولكن الإيطالية تستعمل مرتين كلمة "fretta". فقد سألني القارئ، وكان على حق، عن طبيعة العلاقة بين "العجلة" التي كان يخشاها غيوم وبين العجلة كما وردت في حديث بيرنار. ولقد أدركت لحظتها أن شيئاً محزناً ما قد حدث.

---

[4] الصفحة 485 من طبعة le livre de poche.

والواقع أن الحوار الذي دار بين غيوم وأدزو لا وجود له في المخطوط، لقد أضفته بعد ذلك لخلق نوع من التوازن في بناء الرواية. لقد كنت في حاجة إلى إدخال فقرة قبل أن أعطي الكلمة من جديد إلى بيرنار. والحال أنني وأنا أجعل غيوم كارها للعجلة (بكثير من الاقتناع وهو ما جعلني أحب هذه الإجابة)، نسيت كلياً أن بيرنار تحدث قبل هذا عن " العجلة".

فإذا أعدنا قراءة رد برنار[5] دون الاهتمام برد غيوم، فإن الأمر لا يعدو كونه طريقة في الكلام كتلك التي يستعملها قاضي، أي عبارة من نوع "كلنا متساوون أمام القانون". وللأسف، فإن وجود كلمة "العجلة" التي يتحدث عنها غيوم في نفس السياق الذي وردت فيه عند بيرنار خلق أثراً معنوياً ما. ومن حق القارئ أن يتساءل هل يتحدث الرجلان عن نفس الشيء؟ هل فظاعة العجلة التي يعبر عنها غيوم لا تختلف كثيراً عن فظاعة العجلة عند بيرنار؟. لقد قضي الأمر، فالنص قد أنتج وقعه المعنوي الخاص. وسواء أردت ذلك أم لا، فإنني في الحالتين معاً أمام سؤال، بل أمام استفزاز غامض. إني أشعر بحرج في تأويل ما حدث، حتى وإن كنت مقتنعاً بوجود دلالة مختفية لهذا الأمر (وربما دلالات). على المؤلف أن يموت بعد كتابته لرواية ما لكي لا يشوش على مصير النص.[6]

---

[5] برنار وأدزو وغيوم، ثلاث شخصيات رئيسية في رواية أمبيرتو إيكو "اسم الوردة".

[6] للمزيد من التوسع في هذه القضية يُراجع كتاب أمبيرتو إيكو:, éd P U F , 1996 Interprétation et surinterprétation. وقد قمنا بترجمته إلى العربية تحت عنوان: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، المركز الثقافي العربي بيروت ـ الدار البيضاء، 2000.

حكاية السيرورة

بالتأكيد ليس من حق المؤلف أن يؤول. ولكن من حقه أن يحكي لماذا وكيف كتب ما كتب. إن الدراسات التي تقدمها الشعرية لا تصلح دائماً أداة لفهم الأعمال التي كانت في أساس وجودها، ولكنها تساعد أيضاً على فهم كيفية حل مشكلة تقنية كقضية إنتاج عمل أدبي ما.

يروي إدغار ألان بو في *"تكون قصيدة"* (genèse d'un poème) كيف كتب قصيدته *"الغراب"* (le corbeau)، ولكنه لا يقول لنا ما هي المشاكل التي طرحها على نفسه من أجل تحقيق هذا الوقع الشعري. والوقع الشعري عندي هو تلك القدرة ـ التي يكشف عنها النص ـ على توليد قراءات دائمة التجدد. إنها قراءات لا يمكن أبدا أن نستنفد إمكاناتها.

إن الكاتب (أو الرسام أو النحات أو الملحن) يعرف دائما ماذا يفعل وكم يكلفه ذلك. إنه يعرف أن عليه إيجاد حلول لقضية قد تكون المعطيات الأولى فيها غامضة وغريزية ولجوجة. فقد لا يتعلق الأمر في البداية سوى برغبة أو بذكرى. إلا أن المشاكل بعد ذلك تحل على الصفحة، من خلال مساءلة المادة التي نشتغل بها. إنها مادة لا تخفي قوانينها الطبيعية الخاصة، ولكنها، في الآن نفسه، تأتينا محملة بذكرى الثقافة التي تصدر عنها (صدى التناص).

إن المؤلف يكذب عندما يقول لنا إنه يشتغل تحت تأثير إلهام ما، إذ لا يشكل الإلهام سوى 20 في المائة، في حين يشكل المجهود 80

في المائة[7]. لقد قال لامارتين عن أشهر قصائده (لقد نسيت عنوان القصيدة) إنه كتبها دفعة واحدة، في ليلة عاصفة وسط غابة. وعندما مات عثر على مخطوط يحتوي على تصحيحات وتغييرات، وربما كانت هذه القصيدة من أكثر القصائد صنعة في الأدب الفرنسي.

عندما يقول الكاتب (الفنان بصفة عامة) إنه كان يشتغل دون التفكير في قواعد السيرورة، فإنه فقط يريد أن يقول بأنه كان يشتغل دون أن يدري أنه يعرف القاعدة. إن الطفل يتكلم لغته الأصلية بطلاقة، ومع ذلك فإنه لا يستطيع أن يحدثنا عن النحو. إن النحوي ليس وحده من يعرف قواعد اللغة، فالطفل أيضا يعرف، دون أن يدري، تلك القواعد. إن النحوي هو ذلك الذي يعرف لماذا أو كيف يعرف الطفل لغته.

إن الحديث عن كيفية الكتابة لا يعني البرهنة على أن ما كتب هو شيء جيد. فإدغار بو كان يقول بأن "وقع العمل الأدبي شيء، ومعرفة السيرورة شيء آخر". فعندما يحدثنا بول كلي أو كاندينسكي عن طريقة صباغتهما، فإنهما لا يقولان إن أحدهما أفضل من الآخر. وعندما يقول لنا ميكائيل أونج، إن النحت هو تحرير الصورة الموجودة بشكل سابق في الصخرة، فإنه لا يريد أن يقول لنا بأن La Pieta du Vatican أجمل من La Pieta Rondanini[8]. لذلك، قد

---

[7] وردت بالانجليزية في النص.

[8] منحوتتان من منحوتات ميكال أونجلو، وكلاهما تمثل للمسيح وأمه في أوضاع تحيل جميعها على الألم. وكلمة pieta تشير إلى العذراء في وضع ينطق ألما ومعاناة وجسد المسيح بين يديها.

يحدث أن يكتب مؤلفون مغمورون لا تأثير لأعمالهم أجمل الصفحات حول السيرورة التقنية. إنهم يجيدون التفكير في سيرورتهم فقط: فاساري، هوراسيو غرينوف، هارون كوبلاند.

القرون الوسطى، بكل تأكيد

لقد كتبت رواية لأنني كنت أرغب في فعل ذلك. وأعتقد أن هذا سبب كاف لكي نخوض في سرد أحداث. إن الإنسان بطبعه ميال لنسج الحكايات. لقد بدأت في الكتابة سنة 1978 انطلاقاً من فكرة بسيطة، لقد كانت لدي رغبة في تسميم راهب.

وأعتقد أن رواية ما يمكن أن تولد من فكرة كهذه، أما الباقي فهو لحم نضيفه أثناء الكتابة. وقد تكون هذه الفكرة أقدم من هذا. فلقد عثرت على دفتر يحمل تاريخ 1975 حيث وضعت لائحة بأسماء رهبان يعيشون في دير فسيح ولا شيء غير ذلك. في البداية انكببت على قراءة Le traité des poisons لـ أورفيلا، وهو كتاب اشتريته من كتبي في باريس منذ عشرين عاماً وفاء مني ربما لويسمانس هناك " Hysmans" (Làs-bas).[9]

[9] Huysmans ويسمانس (1848 ـ 1907) كاتب فرنسي من أصل هولندي، عاش في باريس حياة التسكع والتمرد، وكتب أشياء كثيرة عن هذه المدينة ومن جملتها روايته: Làs-bas التي يشير إليها إيكو هنا، والإشارة في مجملها تحيل على الفترة التي قضاها إيكو في باريس عندما كان طالباً.

وبما أن أي سم من تلك السموم لم يكن كافياً، فقد طلبت من صديق إحيائي أن يدلني على مشروب تكون له خصائص بعينها (يؤخذ عن طريق الجلد) ومزقت الرسالة التي يجيبني فيها هذا الصديق بأنه لا يعرف أي سم من هذا النوع. ويتعلق الأمر هنا بوثائق قد تقود صاحبها، في سياق آخر، رأساً إلى السجن.

ولقد تصورت في البداية أن الرهبان يجب أن يكونوا في أديرة معاصرة (لقد كنت أفكر في راهب يقرأ المانيفاستو)، وبما أن الأديرة حافلة بالذكريات القروسطية، فإنني بدأت أنقب في أرشيفي الخاص بالقرون الوسطى (كتاب حول الاستتيقا القروسطية في سنة 1956، مائة صفحة أخرى حول نفس الموضوع سنة 1959، محاولات أخرى، عودة من جديد إلى التراث القروسطي في سنة 1962 أثناء عملي حول جويس. ثم كانت هناك الدراسة الطويلة حول القيامة وشذرات من تعليق بوتيس دو ليبيانا. الحاصل أن القرون الوسطى كانت على الدوام حاضرة في ذهني). ولقد عثرت على مادة هائلة (ميكروفيلم، نسخ مصورة، دفاتر) كانت مكدسة عندي منذ 1952، من أجل غايات غير واضحة: من أجل كتابة تاريخ الوحوش، أو من أجل دراسة موسوعات القرون الوسطى، أو نظرية للفهارس.

ولقد تبادر إلى ذهني في لحظة من اللحظات: بما أن القرون الوسطى هي متخيلي اليومي، فلماذا لا أكتب رواية تجري أحداثها في القرون الوسطى. وكما قلت ذلك في لقاءات متعددة، فأنا لا

أعرف الحاضر إلا من خلال شاشة التلفزيون، أما القرون الوسطى فأنا أعرفها دون وسائط.

ولقد اتهمتني زوجتي، ونحن نشعل ناراً في الخلاء، بأنني لا أعرف كيف أتأمل شرارتها التي كانت تتصاعد وسط الأشجار في اتجاه أسلاك الكهرباء. وعندما قرأت الفصل الخاص بالحريق قالت لي: "أنت كنت تشاهد الشهب إذن"، وأجبت "لا، ولكني كنت أعرف كيف يمكن أن يتأملها راهب من القرون الوسطى".

لقد اعترفت منذ عشر سنوات، وأنا أرفق رسالة من المؤلف إلى الناشر حول تعليقي على التعليق الخاص بالقيامة لبوتيس دو ليبانا قائلاً: "كيفما كان الحال، لقد جئت إلى البحث العلمي شاقاً غابات رمزية مليئة بالحيوانات الخرافية، مقارناً بين البنيات العمودية والمربعة للكاتدرائيات وبين ظلال من الخبث التفسيري المبثوث في الصيغ التتراغونية للمنتخبات، جئته متسكعاً من شارع فورار إلى جناح الكنيسة السيستيرية، متحاوراً مع الكهنة الكلونيزيين[10] علماء كانوا أو أثرياء، وعناية توماس الأكويني ببدانته وعقلانيته لا تفارقني، لقد أغراني هونوريوس دوتون بجغرافيته التي يتم فيها في آن واحد شرح لماذا لا يهتم الطفل في طفولته بالمضاجعة، وكيف نصل إلى "الجزيرة المفقودة" وكيف نأسر

---

[10] Cluny: دير في فرنسا أسسه الدوق غيوم داكيتان في 910 للميلاد، وقد عرف عن هذا الدير استقلاليته عن النبلاء والأساقفة في الآن نفسه، وكانت له علاقة مباشرة بالبابا في روما. وكان للرهبان في هذا الدير نمط خاص في الحياة وخلف تقاليد عدة في الثقافة والمعمار حتى نسب إلى رهبانه صفة الكلونيزيين.

بازيليك[11] لا تملك سوى مرآة جيب واحدة وإيمان لايتزعزع بمصارع الضواري.

"لم يفارقني هذا الميل الشديد وهذا الشوق إلى القرون الوسطى أبدا، وإن كنت، لأسباب أخلاقية ومادية، قد سلكت سبيلاً آخر (فأن تكون قروسطيا معناه أن تكون غنياً وأن تكون لك القدرة على السفر إلى الخزانات البعيدة لتصوير المخطوطات النادرة).

إن القرون الوسطى ظلت حاضرة في ذهني إن لم يكن ذلك كمهنة، فإنها ظلت هوايتي المفضلة. إنها غوايتي الدائمة، فهي حاضرة بوضوح في كل شيء، أراها في الأشياء التي أهتم بها والتي لا تبدو في الظاهر أنها تنتمي إلى القرون الوسطى إلا أنها كذلك في العمق.

"أرغب في عطلة سرية تحت أسقف أوتان (Autan) حيث يكتب اليوم الكاهن بريفو[12] كتباً حول الشيطان يعبق من تجليدها الكبريت ويقوم بشطحات برية في مواساك وكونك، وقد أعمى نظره شيوخ القيامة والشياطين الذين يحشون الأرواح الملعونة في قدور حامية. وبموازاة مع ذلك أقوم من جديد بقراءة الكاهن المتنور بيد

---

[11] بازيليك basilic زواحف خرافية يُعتقد أن لها القدرة على القتل من خلال النظر في ضحيتها.

[12] بريفو Prévot روائي فرنسي 1697 ـ 1763، عاش مدة طويلة متنقلاً بين هولندا وانجلترا، ليستقر في النهاية في باريس لكي يكتب مجموعة من الكتب منها: يوميات ومغامرات رجل مهم.

(Bède)، وأبحث عن الطمأنينة العقلانية عند أوكام[13] لكي أتمكن من استيعاب ألغاز العلامة في الجوانب الغامضة عند سوسير، وهكذا دواليك، وأنا في كل هذا أحن دوماً إلى سانكتي براندني، متمعناً في فكرنا كما يبدو في كتاب كيل Kells، وأقرأ من جديد بورخيس في Celtes Kenningars وفي العلاقات بين السلطة والجماهير المقتنعة، الخاضعة للمراقبة في صحف الكاهن سوغير".

القناع

لم أقرر، في واقع الأمر، الحديث عن القرون الوسطى فحسب. لقد قررت أن أتحدث في القرون الوسطى على لسان إخباري عاش في تلك الفترة. لقد كنت سارداً مبتدئاً، ولقد نظرت، إلى حدود تلك اللحظة، إلى الساردين باعتبارهم يقعون في الجانب الآخر من الأحداث. لقد كنت أخجل من القيام بالسرد. لقد كانت حالتي تشبه حالة ذلك الناقد المسرحي الذي يجد نفسه فجأة تحت أضواء الخشبة أمام أعين كل هؤلاء الذين كانوا، إلى عهد قريب، شركاءه خارج الخشبة.

---

[13] أوكام Occam Guillaume d' كهنوتي وفيلسوف انجليزي 1349 ـ .... ينتمي إلى الفرنسيسكيين. تابع دراسته في أوكسفورد وباريس، ساند ميشال دو سيزانا ضد البابا الثاني والعشرين حول سجال خاص ب: هل كان المسيح فقيراً؟. ونُبذ وهرب إلى بيزا، ولقد كان من المدرسة الإسمية، ولم يكن ليعترف بالمعرفة إلا بتلك التي تأتي عبر الحدس داخلياً كان أم خارجياً.

هل يمكن القول مثلاً: "لقد كان صباحاً رائعاً في أواخر نوفمبر" دون أن أكون في ذلك شبيها بسنوبي؟ ولو جعلت سنوبي هو قائل هذه العبارة؟ أي إذا وضعت هذه الجملة: "لقد كان صباحاً رائعاً..." على لسان شخص مرخص له بقول ذلك، لأن ذلك ممكن الحدوث في هذه المرحلة؟ لقد كنت في حاجة إلى قناع.

وأكببت على قراءة وإعادة قراءة الإخباريين القروسطيين، لكي أتمكن من الإيقاع والصفاء. سيتحدثون بدلاً عني، وسأكون بريئاً من كل اتهام. سأكون كذلك ولكني لن أسلم من صدى التناص. وهكذا اكتشفت من جديد ما كان الكتاب يعرفونه قبلي (وقالوا لنا ذلك مرات عديدة): إن الكتب تتحدث دائماً عن كتب أخرى، وكل قصة تروي قصة أخرى سبق أن رويت. لقد كان هوميروس على علم بذلك، وأرسطو أيضاً، دون أن نتحدث عن رابليه أو سيرفانتيس. ولهذا ما كان لقصتي أن تبدأ سوى من المخطوط الذي تم العثور عليه. ولهذا السبب أيضاً، فإن هذه القصة ستكون استشهاداً (بطبيعة الحال). وكتبت على التو المقدمة، جاعلاً السرد في المستوى الرابع من الضمائر، داخل مستويات ثلاثة أخرى: أنا أقول بأن فالي قال بأن مابيون قال بأن أدزو قال...

وتحررت لحظتها من كل خوف. وتوقفت عن الكتابة لمدة سنة. توقفت عن الكتابة لأنني اكتشفت شيئاً كنت أعرفه من قبل (وكل الناس يعرفونه) ولكني فهمته جيدا أثناء الكتابة.

لقد اكتشفت أن الرواية لا علاقة لها في البداية بالكلمات. إن كتابة رواية أمر يعود إلى الكوسمولوجيا، تماماً كما هو الأمر مع

القصة التي يرويها سفر التكوين (لقد كان وودي ألان يقول: علينا أن نختار نماذج).

الرواية بصفتها واقعة كوسمولوجية

أعتقد أن رواية قصة ما تفترض بناء عالم، ويستحب أن يكون هذا العالم كثيفا في أبسط جزئياته. فإذا بنيت نهراً بضفتين ووضعت على الضفة اليسرى صياداً، وأسندت إلى هذا الصياد صفة الغضوب، وجعلت له صحيفة سوابق، حينها سيكون بإمكاني أن أبدأ الكتابة، أي أترجم إلى كلمات ما يستحيل أن يحدث. ماذا يفعل الصياد؟ إنه يصطاد (وها نحن أمام مقطع من الإيماءات التي لا يمكن تجنبها)، وماذا سيحدث بعد ذلك؟ إما أن السمكة ستقع في الشرك وإما أنها لن تقع فيه. إذا وقعت السمكة في الشرك، فإن الصياد سيحصل على سمك وسيعود فرحاً إلى منزله. أما إذا لم تقع السمكة في الشرك، وبما أن هذا الصياد غضوب، فإنه لن يتحكم في أعصابه، وربما سيكسر قصبته. ولكن هذا ليس أمراً مهماً. ورغم ذلك فإنه يشكل بداية ما.

والحال أن هناك مثلاً هندياً يقول: "اجلس على ضفة النهر وانتظر فستطفو لا محالة جثة عدوك فوق الماء"، وإذا حدث أن طفت جثة ما على سطح الماء، وهناك سياق تناصي يحيل عليه للنهر؟ لا تنسوا أن صيادي له سوابق. فهل سيجازف ليجد نفسه

في مأزق؟ ماذا سيفعل؟ هل سيهرب، أم سيتظاهر بعدم رؤية الجثة؟ هل سيشعر بأن الشكوك تحوم حوله، فهذه الجثة هي في واقع الأمر جثة ذلك الرجل الذي كان يكرهه؟ وبما أنه غضوب، فهل سيعتصره الألم لأنه لم يكن هو القاتل، فكم كان يتمنى أن ينتقم من عدوه؟ وكما تلاحظون، فإن تأثيثاً بسيطاً لهذا العالم كان كافياً لتوليد قصة.

وبالإضافة إلى ذلك هناك ملامح خاصة بأسلوب السرد، فالصياد الذي يصطاد سيفرض علي نمطاً سردياً بطيئاً ومنساباً، وإيقاعاً خاصاً يوحي بالانتظار الصبور وبالقفزات التي تعبر عن نفاد هذا الصبر.

يجب بناء هذا العالم، وستأتي الكلمات فيما بعد من تلقاء نفسها، فامتلاك الأشياء سابق على وجود الكلمات، وهو عكس ما يحدث في الشعر حيث امتلاك الكلمات سابق على امتلاك الأشياء.

ولقد قضيت السنة الأولى من العمل في بناء هذا العالم: لائحة طويلة من الكتب التي يمكن العثور عليها في خزانة قروسطية، لائحة من أسماء وشهادات ميلاد لمجموعة من الشخصيات التي سأقوم فيما بعد باستبعاد مجموعة كبيرة منها (ذلك أنه كان علي أن أعرف من هؤلاء الرهبان الذين لن يظهروا في الكتاب، ولم يكن من الضروري أن يتعرف عليهم القارئ ولكن كان علي أن أعرفهم).

من قال إن السردية في حاجة إلى شهادات ميلاد؟ ربما هي في حاجة إلى وزارة للتعمير أيضاً، وهذا ما يفسر الأبحاث الكثيرة التي قمت بها حول المعمار، في الصور وفي الموسوعة المعمارية، وذلك من

أجل تحديد تصميم الدير وكذا المسافات، بل وصل الأمر إلى تحديد عدد درجات السلم اللولبي. ولقد قال ماركو فيريري إن حواراتي كانت سينيماتوغرافية لأنها كانت صحيحة من الناحية الزمنية. ولقد كان الأمر كذلك فعلاً. فعندما كنت أصور شخصيتين تتجاذبان أطراف الحديث وهما تقطعان المسافة الفاصلة بين المطعم والرواق، كنت أكتب والتصميم أمام عيني. وهكذا فعندما يصلان إلى الرواق يكون الحوار قد انتهى.

يجب أن نقيد أنفسنا بإكراهات لكي نبدع بحرية. إن الإكراهات في الشعر وليدة الشطر والبيت والقافية، أي ما سماه المعاصرون بالهمس عن طريق الأذن. أما في السرد، فإن الإكراهات متولدة عن عالم ضمني، ولا علاقة لهذا بالواقعية (حتى وإن كان هذا يشرح ذلك إلى حدود الواقعية). فبإمكاننا أن نبني عالماً لا واقعياً بشكل كلي حيث الحمير تطير وتبعث الأميرات بفضل قبلة. ولكن على هذا العالم المحتمل فقط واللاواقعي أن يوجد وفق بنيات محددة منذ البداية (يجب التأكد هل يتعلق الأمر بعالم تبعث فيه الأميرة بفضل قبلة أمير أم قبلة ساحرة، وهل قبلة الأميرة تحول الضفادع وحدها إلى أمراء أم تفعل ذلك مع التاتو أيضاً[14].

ولقد شكل التاريخ أيضاً جزءاً من عالمي، وهذا ما جعلني أقرأ وأعيد قراءة الوقائع القروسطية. وأثناء قراءتي لهذه الوقائع تبين لي أن علي أن أدخل إلى عالمي أشياء لم تخطر لي على البال أبدا.

---

[14] التاتو Tatou أرمديل، من جنس حيوانات درعاء من آكلات النمل.

مثال ذلك النضال من أجل الفقر أو المحاكم الدينية ضد الهرطوقيين[15] (fraticelle).

مثال ذلك: لماذا احتوى كتابي على هرطوقيين من القرن الرابع عشر؟ فإذا كان علي أن أكتب رواية عن القرون الوسطي، فلتكن رواية عن القرن الثالث عشر أو الثاني عشر، فمعرفتي بهذين القرنين أفضل من معرفتي بالقرن الرابع عشر، ولكنني كنت في حاجة إلى محقق، ويستحسن أن يكون انجليزياً (إحالة تناصية) يمتاز بملكة حادة في الملاحظة وفطنة كبيرة في مجال تأويل الأمارات.

إن هذه المزايا لا يمكن العثور عليها إلا في الأوساط الفرانسيسكية[16]. ولقد كانت هناك بعد روجي باكون نظرية في العلامات أكثر تطوراً من تلك التي كانت في حوزة الأوكاميين[17]. وبالتحديد، فإن هذه النظرية كانت موجودة قبل ذلك، وكان تأويل العلامات عندها إما من طبيعة رمزية، وإما أنها كانت تميل إلى

---

[15] Fraticelle الهرطوقيون: مجموعة من الهرطوقيين (المجددين) من القرن الثالث عشر، ينحدرون من التوجه الفرانسيسكي. وكانوا يدعون أنهم يطبقون بالحرف تعاليم القديس فرانسوا داسيز.

[16] الفرنسيسكية، نسبة إلى القديس فرانسوا داسيز الملقب بـ: "الفقير الصغير"، رجل إيطالي ولد في أسيز سنة 1182 وتوفي سنة 1226، مؤسس التوجه القائل بأن المسيح كان فقيراً، وهو بهذا كان يناضل ضد الثراء الفاحش الذي كانت تتمتع به الكنيسة في القرون الوسطى.

[17] الأوكاميون نسبة إلى أوكام (انظر الهامش).

قراءة الأفكار والكونيات في العلامات. ومع ذلك فمع بيكون أو أوكام كان استعمال العلامات يقود إلى معرفة الأفراد.

لقد كان علي إذن أن أمثل لأحداث قصتي في القرن الرابع عشر. وفعلت ذلك بكثير من عدم الرضا، فلم أكن أشعر براحة كبيرة من فعل ذلك. وقمت بقراءات جديدة واكتشفت أن فرانسيسكيا من القرن الرابع عشر، حتى ولو كان انجليزياً، لا يمكنه أن يتجاهل الجدل الدائر آنذاك حول الفقر، خاصة إذا كان صديقا أو مريدا أو من معارف أوكام. وكنت قد قررت في البداية أن يكون هذا المحقق هو أوكام نفسه، ولكني تخليت عن الفكرة لأنني لم أكن، من الناحية الإنسانية، أرتاح إلى هذا المحقق المبجل.

ولكن لماذا حدث كل شيء في نهاية نوفمبر 1327؟ حدث ذلك في هذا التاريخ بالذات لأن ميشال دو سيزان سيكون في ديسمبر في أفنتيون (وهذا ما نطلق عليه تأثيث عالم في رواية تاريخية. إن بعض العناصر، مثل عدد درجات السلم يتحكم فيها المؤلف، أما العناصر الأخرى فتنتمي إلى العالم الواقعي، مثل تنقلات ميشال التي تتطابق أحياناً مع العالم الممكن للسرد).

إلا أن نوفمبر فترة متقدمة من السنة، وأنا كنت في حاجة إلى قتل خنزير. لماذا قتل خنزير؟ لسبب بسيط لأنني كنت أرغب في وضع جثة داخل جرة من الدماء بحيث يكون الرأس داخل الجرة وتكون الرجلان خارجها. ولماذا هذه الحاجة؟ لأن النفير الثاني للقيامة يقول بأن... لن أصل إلى حد تغيير القيامة، إنها تعد جزءا من العالم. فما كان علي سوى أن أجعل الدير في قمة جبل لكي

أحصل على الثلج. ولولا ذلك لكان بالإمكان أن تدور أحداث قصتي في السهول في بومبوزا أو كونكير.

إن العالم المبني هو الذي يدلنا على كيفية نمو القصة. فالكثيرون تساءلوا لماذا يوحي جورغ (Jorge) من خلال الاسم على بورخيس، ولماذا كان بورخيس شريراً؟ ولكنني لا أعرف.

لقد كنت أبحث عن أعمى يكون حارسا للخزانة (وهو ما كان يبدو أنه يشكل فكرة سردية جديدة)، وفي هذه الحالة، فإن الخزانة مضافا إليها أعمى لا يمكن أن تحيل إلا على بورخيس. ولأنه من الضروري أن نؤدي ما يجب علينا.

عندما وضعت بورخيس في الخزانة لم أكن أعرف حينها هل سيكون هو القاتل. لقد قام بكل شيء من تلقاء نفسه إذا جاز التعبير. لكن يجب ألا يؤدي هذا إلى الاعتقاد بأن الأمر يتعلق بموقف "مثالي": أي أن للشخصيات حياة خاصة، ولا يقوم المؤلف - وهو في حالة جذب - إلا بتحريكها وفق ما توحي به هي. إنها ترهات، أو هي عناصر تصلح لتحرير موضوع إنشائي من مستوى البكالوريا. لا، الحقيقة أن الشخصيات مرغمة على الفعل وفق قوانين العالم الذي تسكنه، وأن السارد أسير مقدماته.

ولقد شكلت لدي المتاهة (Labyrinthe) أيضاً مغامرة جميلة. فكل المتاهات التي كنت أعرفها، تلك التي قدم عنها سانتاركاغيلي وصفاً رائعاً، كانت مفتوحة على السماء. فهي قد تكون معقدة ومليئة بالتلافيف ولكنها لا تفي بالغرض، فأنا كنت في حاجة إلى متاهة مغلقة (هل هناك خزانة بسقف مفتوح؟)، وإذا كانت هذه

المتاهة معقدة ومليئة بالممرات والغرف الداخلية، فإن التهوئة ستكون غير كافية، والحال أني كنت في حاجة إلى تهوئة لإشعال الحريق (أن تلتهم النيران المبنى فهذا أمر كنت أعيه جيداً وذلك لأسباب كوسمولوجية ـ تاريخية، ففي القرون الوسطى كانت الكاتدرائيات والأديرة تلتهمها النيران كالهشيم، فتصور قصة قروسطية بدون حريق كتصور فيلم حربي في المحيط الهادي دون تصور طائرة تحترق وتهوي إلى البحر). ولهذا اشتغلت لمدة ثلاثة شهور في بناء متاهة مناسبة وأضفت بعد ذلك بعض الكوى، فبدونها سيظل الهواء غير كاف.

من يتكلم ؟

لقد كنت أتخبط في مشاكل عديدة. لقد كنت أريد عالماً مغلقاً شبيها بمعتقل، وكنت أفضل أن يكون هذا المعتقل مغلقاً. كان علي أن أستحضر الوحدات الزمانية، بالإضافة إلى الوحدات الفضائية (ذلك أن وحدة الفعل لم تكن مؤكدة). لقد كان الأمر إذن يقتضي وجود دير بندكتي[17] حيث الحياة موقوتة على الصلوات اليومية (وربما كان نموذجي اللاواعي هو عوليس بسبب البنية الصارمة

---

[17] Bénédictin راهب من أتباع القديس بنوا دو ورسيز وقد هيمن هذا التوجه على مجموعة كبيرة من الأديرة منها دير كلوني (انظر الهامش).

لساعات النهار، وأيضاً "الجبل الساحر"، حيث المكان صخري ومخصص للاستشفاء وسيشهد العديد من الجدالات)

ولقد طرحت علي الحوارات العديد من المشاكل، وقفت في حلها أثناء الكتابة. هناك ثيمة نادراً ما تناولها نقاد السردية، يتعلق الأمر بالوسائل التي يستعملها السارد من أجل توزيع الكلام على مختلف الشخصيات. فما هي مثلاً الاختلافات بين هذه الحوارات الخمسة:

1- كيف حالك؟

- لا بأس، وأنت؟

2- كيف حالك؟ قال جان

- لابأس، وأنت ؟ قال بيير

3- كيف، قال جان، كيف حالك؟

- ورد بيير على الفور: لا بأس، وأنت؟

4- كيف حالك؟ سارع جان إلى القول

- لا بأس، وأنت؟ رد بيير مستهزئا

5- قال جان: كيف حالك؟

- لا بأس، رد بيير بصوت لامبالي. ثم أردف بابتسامة غير محددة: وأنت؟

فباستثناء الحالتين الأولى والثانية، فإننا نلحظ في الأمثلة الأخرى حضور ما يطلق عليه محفل التلفظ. فالمؤلف يتدخل من خلال تعليق شخصي ليوحي بالمعنى الذي يمكن أن تحيل عليه كلمات الشخصيتين. فهل هذه القصدية غائبة فعلاً في الحالتين اللتين تبدوان كأنهما محايدتان؟ وما موقع القارئ من ذلك؟ هل هو حر في

الحالتين الأولى والثانية، ألا يمكن أن يكون، رغما عنه، تحت تأثير شحنة عاطفية (لنستحضر الحياد الظاهري لحوارات همنغواي)، أم هو أكثر حرية في الحوارات التي تقدمها الحالات الأخرى فهو يعرف فيها، على الأقل، حدود اللعبة؟

إن الأمر يتعلق بقضية تعود إلى الأسلوب، إنها قضية إيديولوجية، قضية "شعر" أكثر مما هي قضية اختيار لقافية أو سجع أو جناس. فالأمر يتعلق بإيجاد انسجام، وربما ساعدني في ذلك أن أغلب الحوارات كانت تأتي على لسان أُدزو، وفيها يقوم، بطبيعة الحال، بفرض وجهة نظره على السرد كله.

ولقد طرحت علي الحورات أيضاً مشكلة أخرى: إلى أي حد يمكن لهذه الحوارات أن تكون معبرة عن القرون الوسطى؟ وبعبارة أخرى لقد أدركت، وأنا أكتب، أن الكتاب يتخذ شكلاً ميلودرامياً غنائياً يتخلله عدد كبير من الأناشيد والمقطوعات الغنائية. فلقد كانت المقطوعات الغنائية (وصف البوابة الكبرى مثلاً) تحيل على البلاغة السامية للقرون الوسطى، وهنا لا تعوزنا النماذج. ولكن ما وضع الحوارات هنا؟ لقد خشيت أحياناً أن تكون حواراتي مستوحاة من أغاثا كريستي، خاصة في المقاطع الصادرة عن سوغر أو القديس برنار. وعدت من جديد إلى قراءة الروايات القروسيطية، وأعني بذلك الملحمة الفروسية، وأدركت، بقليل من التجاوزات، بأني أحترم استعمالاً سردياً وشعرياً لم يكن غريباً عن القرون الوسطى. ولكن القضية أزعجتني لفترة طويلة ولست متأكداً أنني

تغلبت على المشاكل التي يطرحها الانتقال من الأناشيد إلى المقطوعات الغنائية.

وهناك مشكلة أخرى: يتعلق الأمر بالتداخل بين المحافل السردية. لقد كنت أعرف أنني منهمك (أنا) في سرد قصة بكلمات شخص آخر، بعد أن أشرت في المقدمة إلى أن كلمات هذا الشخص قد تسربت عبر محفلين آخرين على الأقل: محفل مابْيُون ومحفل الأب فالي. ويمكن أن نفترض، بالتأكيد، أن هذين المحفلين قد تصرفا، كما يفعل ذلك الفيلولوجيون، في النص الأصلي (من سيصدق ذلك؟).

ومع ذلك، فإننا سنصادف هذا المشكل من جديد في سرد أدزو نفسه، وهو سرد بضمير المتكلم. فأدزو يحكي وعمره ثمانون سنة عما عاشه عندما كان في الثامنة عشرة من عمره. من يتكلم إذن، أدزو ابن الثامنة عشرة سنة أم أدزو ابن الثمانين؟ هما معا بطبيعة الحال، والأمر كان مقصوداً من جانبي. فاللعبة كانت تقتضي أن نصور باستمرار أدزو الشيخ وهو يحكي عما يتذكر أنه شاهده أو سمعه وهو شاب.

إن نموذجي كان هو Le Serenus Zeitblo للدكتور فاوستيس (ولكن لم أعد قراءته واكتفيت بذكريات بعيدة). إن هذه اللعبة التلفظية المزدوجة قد استولت علي وملكت علي نفسي، ذلك أنني، وأنا أضاعف شخصية أدزو، كنت أضاعف من الحجب والشاشات الموضوعة بيني، أنا باعتباري شخصاً له سيرة محددة، وبيني باعتباري مؤلفاً يروي أحداثاً، أي سارداً وبين الشخصيات التي تتم

روايتها بما في ذلك الصوت السردي، وهذا يذكرنا بمسألة القناع التي أشرت إليها سابقاً.

لقد كنت أشعر أنني محمي، وقد ذكرتني هذه التجربة (لدي رغبة في أن أقول محمي جسدياً ببداهة تشبه وضع قطعة كَاطو في الزيزفون) ببعض الألعاب الطفولية حين كنت أتسلل تحت الغطاء لأشعر وكأني في غواصة ومن هناك كنت أبعث برسائل إلى أختي التي كانت من جهتها مختبئة أيضاً تحت غطاء في سرير آخر. لقد كنا منعزلين عن العالم نتمتع بحرية لا حد لها في ابتداع سباقات طويلة داخل مياه صامتة.

لقد كان أدزو مهما بالنسبة إلي. فمنذ البداية كنت أرغب في رواية القصة كاملة (بأسرارها وحوادثها السياسية والتيولوجية وبغموضها أيضاً)، من خلال صوت شخص يعيش داخل الأحداث بإخلاص آلة فوتوغرافية في يد مراهق لا يعرف عن هذه الأحداث أي شيء (ولن يفهمها جيداً حتى وهو شيخ، لذلك فإنه سيختار الهروب إلى العدم الإلهي، وهذا الهروب لا يشبه ذلك الذي علمه إياه أستاذه).

ولقد كانت الغاية هي أن نجعل من كل شيء يُفهم من خلال كلمات شخص لا يفهم شيئاً. وعندما أقرأ النقود، أدرك أن الأمر يتعلق هنا بمظهر من الرواية نادراً ما أثار اهتمام أي قارئ مثقف (لا أحد تقريباً أشار إلى هذا المظهر). وأتساءل الآن: ألا يكون هذا المظهر هو الذي ساهم في تحديد مقروئية الرواية عند القراء العاديين. لقد اندمجوا في براءة السارد وكانوا يشعرون بأنهم قد تخلصوا من كل إثم عندما لم يفهموا كل شيء. لقد واجهتهم بقلقهم تجاه الجنس واللغات غير

المعروفة، وصعوبة الفكر، وخبايا الحياة السياسية. إنها أشياء أعيها الآن، بعد فوات الأوان. ولكن ألا أكون هنا أسقط على أدزو مجموعة من انفعالاتي وأنا مراهق، خاصة ما يتعلق منها بارتعاشة الحب (ولقد كنت دائماً أتمتع بحماية شخص آخر غيري يقول ذلك. وبالفعل فإن أدزو لا يعيش آلام الحب إلا من خلال كلمات لا يستعملها كهنة الكنيسة للحديث عن الحب). إن الفن هو تخلص من الانفعالات الشخصية، لقد علمني ذلك جويس وإليوت.

لقد كان الصراع ضد الانفعال عنيفاً. لقد كتبت صلاة رائعة نسجتها على منوال "مديح الطبيعة" لألان دو ليل، ووضعتها على لسان غيوم في لحظة من لحظات الانفعال. وأدركت بعد ذلك أننا أنا وهو سنثير شفقة الناس. أنا باعتباري مؤلفاً وهو باعتباره شخصية. فأنا باعتباري مؤلفاً، لم يكن من حقي فعل ذلك، وهو باعتباره شخصية لم يكن في مقدوره فعل ذلك، لأنه صنع من طينة مغايرة. فانفعالاته كانت من طبيعة ذهنية أو متحفظة. لذلك حذفت هذه الصفحة. ولقد قالت إحدى الصديقات بعد أن قرأت الكتاب: "إن اعتراضي الوحيد هو أن غيوم لم يكن يعرف الرحمة"، ولقد نقلت هذا الكلام إلى صديق آخر فأجابني: "طيب، هذا أسلوبه في نحت منتحبته piéta"[18]. قد يكون الأمر كذلك، آمين.

---

[18] piéta أصل الكلمة هو pitié التي تعني الرحمة والصفح، والأصل فيها مجموعة من المنحوتات واللوحات التي تمثل للعذراء التي تضع على ركبتيها جسد المسيح وقد نزع من الصليب، وهذا ما أشرنا إليه في حديثنا عن منحوتات ميكال أونج الذي نحت في أواخر حياته ثلاث منحوتات كلها تأخذ اسم piéta.

التعريض

لقد ساعدني أدزو على حل مشكلة أخرى. لقد كان بإمكاني أن أجعل أحداث قصتي تجري في زمن قروسطي يعرف عنه الناس كل شيء. فإذا قال شخص ما في قصة معاصرة بأن الفاتيكان لا يوافق على طلاقه، فلن يكون من الضروري أن نشرح ماذا يعني الفاتيكان ولماذا لا يوافق على الطلاق. إلا أن الأمر ليس كذلك في رواية تاريخية. إننا نحكي أيضاً من أجل تنوير الناس وإخبارهم بما حدث، ومن أجل الإشارة إلى أن هذه الأحداث البعيدة لها أهميتا راهناً.

إلا أننا قد نقع في مخاطر "الصلغارية". إن شخصيات صلغاري تفر إلى الغابة هرباً من الأعداء، فتقع على جذر شجرة باأوباب[19] : لحظتها يتوقف السارد عن الحكي لكي يقدم لنا درساً في علم النبات والباأوباب. إنها فكرة كثيرة التداول. إن الأمر طريف، فهو شبيه بعيوب شخص نحبه، ولكننا نعمل جاهدين على تجنب عيوبه.

لقد أعدت كتابة مئات الصفحات لكي أتجنب هذه العقبة، ولكنني لا أتذكر ماذا فعلت من أجل حل هذا المشكل. لقد أدركت هذا الأمر سنتين بعد ذلك فقط، عندما كنت أحاول أن أشرح لماذا لقي هذا الكتاب تعاطفاً من أناس لا يحبون قراءة الكتب "العالمة". إن الأسلوب السردي لأدزو يستند إلى ذلك المحسن البلاغي الذي

[19] باوأوباب: شجر استوائي عريض الجذع في ثمره لب يؤكل.

نطلق عليه التعريض (prétérition). إنه المثال الشهير: "بإمكاني القول إنها تعرف جيداً جمال الكتب الخاصة بالفكر... ولكن لماذا أسهب في القول" (بوسيي).

إننا لا نريد أن نتحدث عن شيء يعرفه الناس جيداً، إلا أننا، ونحن نقول ذلك، نتحدث عن هذا الشيء. إن هذا يشبه الطريقة التي يستعملها أدزو للإشارة إلى بعض الشخصيات وبعض الأحداث المعروفة جداً. فهذه الشخصيات وهذه الأحداث، لا يعرفها قارئ أدزو، وهو ألماني من نهاية القرن، لأنها شخصيات وجدت وأحداث وقعت في إيطاليا في بداية القرن، ولم يكن لأدزو أي تحفظ للحديث عنها. بل سيفعل ذلك بأسلوب تعليمي، لأن ذلك كان هو أسلوب الإخباري القروسطي. فلقد كان يرغب كثيراً في إدخال مقولات موسوعية كلما أشار إلى شيء ما. ولقد قالت لي صديقة (ليست الصديقة السابقة) بعد أن قرأت المخطوط إن ما أثار انتباهها هو النبرة الصحفية للحكي، وليس نبرة الرواية. ولقد كانت هي نفس الكلمات التي أوردتها صحيفة Espresso إذا لم تخني الذاكرة. لم يعجبني هذا الكلام في بداية الأمر، ولكني بعد ذلك فهمت ما أدركته تلك المرأة دون أن تجرؤ على الاعتراف بذلك. تلك كانت طريقة حوليي هذا القرن في الحكي، وإذا كنا اليوم نتحدث عن الإخباريات فلأننا نكتب ذلك كثيراً.

النفس

ولقد كانت هناك غاية أخرى من المقاطع التعليمية الطويلة. لقد أشار علي أصدقائي الناشرون، بعد اطلاعهم على المخطوط، بتقليص المائة صفحة الأولى، فقد بدت لهم أنها أخاذة ومتعبة. ورفضت ذلك بدون تردد. ولقد كانت حجتي أن من يرغب في الدخول إلى الدير والمكوث به سبعة أيام، عليه أن يتحمل هذا الإيقاع. وإذا لم يكن ذلك في استطاعته، فإنه لن يتمكن من قراءة الكتاب في كليته. والحاصل أن وظيفة المائة صفحة الأولى كانت امتحاناً واستئناساً. ولا أبالي بالذين لا يحبون ذلك، إنهم سيقفون عند بداية الهضبة.

إن الدخول إلى رواية شبيه برحلة إلى الجبل. يجب اختيار نفس، واختيار إيقاع للسير، وإلا فإننا سنتوقف في البداية. وهذا ما يحدث في الشعر، والله وحده يعلم كم هي مملة تلك القصائد التي يتلوها ممثلون لا يجيدون قراءة الشعر، فيلحنون في القراءة، ويتصرفون كما لو أنهم يلقون نثراً، إنهم ينساقون وراء المضمون وينسون الإيقاع. فلقراءة قصيدة من نوع hendécasyllabes أو tercet [20] يجب اتباع الإيقاع الغنائي الذي كان يرومه الشاعر. فمن الأفضل أن نتلو شعر دانتي كما لو أن الأمر يتعلق بقوافي عدّية طفولتنا[21] على أن نلهث وراء المعنى.

---

[20] Tercet مقطوعة شعرية من ثلاثة مقاطع Hendécasyllabe: بيت شعري يتكون من أحد عشر مقطعاً.

[21] comptine: عدية: لعبة للأطفال تكمن في تحديد من يقع عليه الدور.

* إشارة إلى مقطعين شهيرين من des fiances de manzoni (هامش المترجم عن الإيطالية).

أما في السردية، فإن النفس لا يعود إلى الجمل، بل مرتبط بوحدات كبرى، أي بمقاطع حدثية. فهناك روايات تتنفس مثل الغزلان وأخرى مثل حوت أو فيل. إن التناغم لا يكمن في طول النفس بل في انتظامه. وإذا حدث أن انقطع النفس، في لحظة ما، وتوقف فصل (أو مقطع) قبل النهاية التامة للنفس، فإن هذا سيلعب دوراً هاماً في الاقتصاد العام للمحكي. فهو قد يشكل نقطة قطيعة، أو قلباً مفاجئاً للأحداث. وهذا ما يقوم به المؤلفون، الكبار منهم على الأقل، فليس لجملة مثل: "لقد ردت المسكينة ـ" نقطة إلى السطر، نفس إيقاع: "وداعاً أيتها الجبال". فعندما يحدث هذا، فإن الأمر يكون كما لو أن جبال لومباردي قد غطتها الدماء.[22]

إن الرواية العظيمة هي تلك التي يعرف مؤلفها متى يسرع ومتى يتوقف، وكيف يقدر درجة الوقفات أو الإسراع ضمن إيقاع أصلي ثابت. ففي الموسيقى يمكن أن نعزف "ريباتو"[23] دون المغالاة في ذلك، وإلا كنا أمام حالة هؤلاء العازفيين السيئين الذين يعتقدون أنه من أجل عزف مقاطع من شوبان يكفي أن نوسع من دائرة الريباتو.

أشرح هنا الكيفية التي حُلت بها هذه المشاكل، بل أحاول أن أبين كيف أني لم أطرحها. وسأكون كاذباً إذا قلت إنني طرحت

---

[22] إشارة إلى مقطعين شهيرين من رواية des fiances de manzoni (هامش المترجم عن الإيطالية).

[23] Rubato طريقة في أداء مقطوعة موسيقية ما، وتتميز بكونها تترك للعازف حرية كبيرة في الأداء الموسيقي.

هذه المشاكل بشكل واع. هناك روح للتلحين تفكر من خلال إيقاعات الأصابع التي تضرب على ملمس الآلة.

وأود أن أقدم هنا مثالاً خاصاً بالفكرة القائلة بأن السرد هو تفكير بالأصابع. من الواضح أن المشهد الخاص بالمضاجعة داخل المطبخ مبني في كليته انطلاقاً من الاستشهاد بنصوص دينية من نشيد الأناشيد والقديس برنار وجان دو فكامب، مروراً بالقديسة هيلدوغارد دو بنغام. من لا يعرف الممارسة الصوفية القروسطية وله فقط حاسة سمعية بسيطة يدرك ذلك. ولكن إذا طلب مني اليوم أن أحدد صاحب هذه الاستشهادات، وأين تنتهي الأولى وتبدأ الثانية، فإنني لا أستطيع فعل ذلك.

لقد كان في حوزتي، في الواقع، عدد هائل من الجذاذات المليئة بكل أنواع النصوص، وأحياناً صفحات من كتب ونسخ، أكثر بكثير من تلك التي استعملت. ولكنني عندما كتبت المشهد، فعلت ذلك دفعة واحدة (لم أقم بتهذيبه إلا لاحقاً، كما لو أنني أضفت إليه مادة الفيرني لكي أخلق نوعاً من الانسجام بين العناصر الموصلة).

وبناء عليه، فإنني كنت أكتب وبجانبي نصوص متناثرة، ألقي نظرة تارة على هذه، وتارة على تلك، ناقلاً مقطعاً لكي أصله بعد ذلك بمقطع آخر. إنه الفصل الذي كتبته بسرعة فائقة. لقد أدركت بعد ذلك أنني أحاول أن أتبع بأصابعي إيقاع المضاجعة ولذلك لم يكن بإمكاني التوقف لاختيار الاستشهاد. فما كان يتحكم في صحة الاستشهاد هو الإيقاع الذي كنت أسرب عبره الاستشهاد، وأستبعد ذلك الذي قد يؤدي إلى تكسير إيقاع أصابعي.

لا يمكنني القول إن مدة كتابة الحدث هي نفسها المدة التي يستغرقها الحدث (حتى وإن كانت هناك مضاجعة بطيئة)، ولكنني حاولت أن أقلص، إلى أبعد حد ممكن، المسافة الفاصلة بين زمن المضاجعة وزمن الكتابة. وأعني بالكتابة الرقانة لا الكتابة بالمفهوم البارثي. إني أتحدث عن الكتابة بالمفهوم المادي، الفيزيقي. وأتحدث عن إيقاع الجسد وليس إيقاع الانفعالات. إن الانفعال كان موجوداً في البداية، في القرار الذي اتخذته القاضي بالمزج بين النشوة الصوفية والنشوة الإيروسية، في اللحظة التي قرأت فيها واخترت النصوص التي سأستعملها. وبعد ذلك تلاشت كل الانفعالات. لقد كان أدزو هو الذي يمارس الجنس، وليس أنا، أما أنا فقد كان علي فقط أن أترجم انفعالاته إلى لعبة لليدين والعينين، كما لو أنني كنت أريد أن أحكي قصة حب من خلال الضرب على طبل.

بناء القارئ

من أجل من هذا الإيقاع وهذا النفس وهذه المعاناة؟ من أجلي أنا؟ بطبيعة الحال لا. إنها من أجل القارئ. فنحن نفكر في قارئ ما أثناء الكتابة. تماماً كما هو حال الرسام الذي يفكر في المشاهد أثناء رسمه للوحة. فبعد لطخة من لطخات الفرشاة يتراجع إلى الخلف خطوتين أو ثلاث خطوات ليدرس الوقع. إنه ينظر إلى

اللوحة كما يجب أن ينظر إليها مشاهد ما، ضمن شروط إضاءة مناسبة ويتأملها وهي معلقة على الحائط.

فعندما يتم العمل، يبدأ حوار بين النص وقارئه (المؤلف مستبعد من هذا الحوار). أما أثناء صياغة هذا العمل فيكون هناك حوار مزدوج: حوار بين هذا النص وبين جميع النصوص السابقة (إننا لا نكتب كتباً إلا انطلاقاً من كتب أخرى وحولها)، وآخر بين المؤلف وقارئه النموذجي. ولقد نظّرت لهذه المسألة في Lector in fabula، وقبل ذلك في L'oeuvre ouverte. ولست أنا من اخترع هذا القارئ.

قد يفكر المؤلف، وهو يكتب، في جمهور فعلي، كما كان يفعل ذلك مؤسسو الرواية المعاصرة رتشاردسون فيلدينغ أو دوفو، فهؤلاء كانوا يكتبون للباعة الذين كانت تقصدهم نساؤهم للتسوق. وجويس نفسه كان يكتب للجمهور، وهو الذي كان يفكر في قارئ مثالي مصاب بأرق مثالي. وفي الحالتين معاً، سواء كتبنا ونحن نفكر في جمهور يوجد على عتبة الباب ومستعد للأداء، أو نكتب لقارئ ينتمي إلى المستقبل، فإن الكتابة تعني بناء قارئ نموذجي من خلال النص.

فماذا يعني التفكير في قارئ نموذجي قادر على تجاوز العوائق التي تخلقها المائة صفحة الأولى؟ إنه يعني كتابة مائة صفحة بهدف بناء قارئ مناسب للصفحات التي ستأتي بعد ذلك.

هل هناك كاتب يكتب فقط من أجل المستقبل؟ لا وجود لكاتب من هذا النوع، حتى وإن أكد هو ذلك، وذلك لسبب بسيط: فبما أن

هذا الكاتب ليس نوستراداموس[24]، فإنه لن يتصور المستقبل إلا من خلال النموذج الذي يبلوره انطلاقاً مما يعرفه معاصروه.

هل هناك كاتب يكتب لقلة من القراء؟ نعم، إذا كان ذلك يعني أن القارئ النموذجي الذي يتصوره، ليس له حظوظ كبيرة في أن يتجسد في جمهور عريض.

ورغم ذلك، وحتى في هذه الحالة، فإن المؤلف يكتب وله أمل، وهذا ليس سراً، في أن يستجيب لكتابه أكبر عدد من النماذج الممثلة لهذا القارئ المنشود بإلحاح، وهو ما يفترضه النص ويشجع عليه.

قد يكون الاختلاف، إن كان هناك اختلاف، بين النص الذي يروم إنتاج قارئ جديد وبين ذاك الذي يروم إرضاء رغبات جمهور عريض. ففي الحالة الثانية نحن أمام كتاب كتب وفق وصفة موجهة لإنتاج مادة بالجملة. فالمؤلف يقوم بما يشبه دراسة للسوق لكي يتكيف مع متطلباتها. إن هذا العمل المستند إلى صيغة جاهزة لا تظهر معالمه الحقيقية إلا بعد دراسة مجموع نماذجه: فعندما نتأمل كل هذه الروايات سنلحظ، إذا ما نحن غيرنا الأسماء والأمكنة والملامح، أن المؤلف يروي فيها نفس القصة، تلك التي يرغب فيها الجمهور.

---

[24] نوستراداموس طبيب وفلكي فرنسي (1503 ـ 1566) اشتهر بكتابه الخاص بالقول المبالغ: Centuries astrologiques.

أما عندما يبحث الكاتب عن الجديد ويسقط قارئاً مختلفاً، فإنه لا يريد أن يكون دارساً للسوق من أجل تحديد نوعية الطلبات، بل يريد أن يكون فيلسوفاً يستشرف لحمة Zeitgeist، إنه يكشف لجمهوره ما يجب عليه أن يرغب فيه حتى وإن كان هذا الجمهور لا يعرف ذلك، إنه يريد أن يُعَرِّف القارئ بنفسه.

فلو أن مانزوني[25] انساق وراء ما كان يوده الجمهور لأصبح ثرياً: الرواية التاريخية القروسطية بشخصياتها الشهيرة، تماماً كما هو الشأن في التراجيديا اليونانية حيث الملوك والأميرات (أليس هذا ما قدمه في L'Adelchi)، أهواء عظيمة وكبيرة، معارك حربية، واحتفاء بالأمجاد الإيطالية في زمن كانت فيه إيطاليا أرضاً للغابات. ألم يقم بذلك روائيون قبله ومعه وبعده، هؤلاء الروائيون التاريخيون التعساء بدءاً من L'Artisan d'Azeglio إلى Fougueux et Vaseux Guerrazzi مروراً بـ L'Illisible Cantu؟

فماذا فعل مانزوني؟ لقد اختار القرن السابع عشر: فترة الاستعباد والأنذال وقاتل مأجور، واحد ولكنه ماكر، ولا سرد للمعارك. يضاف إلى ذلك اختياره الشجاع بأن يُرفق قصته بالوثائق والصرخات. ولقد نال هذا العمل إعجاب كل الناس: مثقفين وعامة، عظماء وبسطاء، متعصبين وأكلة الرهبان.

---

[25] Alessandro Manzoni مانزوني (1785 ـ 1873) كاتب إيطالي ينحدر من أسرة ثرية تنتمي إلى النبلاء، كتب مجموعة من القصائد الشعرية، ليتحول بعد ذلك إلى كتابة الرواية التاريخية مستلهما التراث المسيحي، ومن هذه الروايات: Le cinq Mai 1821

لقد أدرك أن هذا ما كان يريده القراء، حتى وإن كانوا يجهلون ذلك ولا يطلبونه، حتى وإن كانوا لا يتصورن إمكانية استهلاكه. ولقد تطلب ذلك جهداً كبيراً: المبرد والمنشار والمطرقة والغسيل لكي يكون هذا المنتوج عذب المذاق، ومن أجل أن يصبح القراء الفعليون قراء نموذجيين كما كان يتمنى.

لم يكن مانزوني يكتب لكي يتملق الجمهور، ولكنه كان يفعل ذلك من أجل خلق جمهور لا يمكن ألا تروقه رواياته. وكم كان الأمر سيكون مؤسفاً لو أن هذه الرواية لم تعجب الجمهور. تأملوا هذا النفاق وهذا الصفاء الذي يتحدث بهما عن 25 قارئاً، وكان يريد 25 مليون قارئ.

فمن هو القارئ النموذجي الذي كنت أرغب فيه وأنا أكتب؟ إنه قارئ متواطئ بكل تأكيد، يسايرني في لعبتي. كنت أود أن أصبح قروسطيا بشكل كلي، وأن أعيش القرون الوسطى كما لو أنها كانت مرحلتي (والعكس صحيح). وكنت في الآن نفسه أرغب بكل قوة في أن ترتسم أمامي ملامح قارئ يصبح، بعد تخطيه للحظة الاستئناس فريستي أو فريسة النص، ويظن أنه لا يرغب إلا فيما يقدمه النص. إن النص يريد أن يكون تجربة تحول لدى القارئ. إنك تعتقد أنك تريد الجنس ومؤامرات إجرامية يُكتشف في نهايتها المجرم، يُضاف إلى ذلك أحداث كثيرة، ولكنك في الآن نفسه تستحي من قبول بضاعة رخيصة آتية من "Fiacre n! 13 " ومن " Forgeron de la Court-Dieu".

أما أنا فسأعطيك شيئا من اللاتينية، وشيئاً من النساء وكثيراً من التيولوجيا ودماء كثيرة كما هو الشأن في Grand Guignol، لتكتب بعد ذلك: "لا هذا ليس صحيحاً، لا أريد أن أستمر في اللعبة"، حينها يجب أن أمتلكك، أن أجعل من بدنك يقشعر أمام جبروت الآلهة التي تحول نظام العالم إلى عبث. وبعد ذلك ستدرك، إن كنت ذكيا، كيف استدرجتك إلى هذا الفخ، وسأخبرك أنا في نهاية الأمر بذلك في كل خطوة، وأنبهك إلى أنني أقودك إلى العذاب. ولكن أليس جمال المواثيق مع الشيطان آتياً من كونك تُوَقع وأنت تدرك مع من تتعامل. وإلا فما جدوى أن نجازى بأن يزج بنا في جهنم.

وبما أنني أرغب في أن يكون الشيء الوحيد الرائع هو ذاك الذي يجعلك تقشعر، أي القشعريرة الميتافيزيقية، فلم يبق لي سوى أن أختار (من بين كل نماذج اللحمة) تلك التي تعتبر أكثر ميتافيزيقية وفلسفية أي الرواية البوليسية.

الميتافيزيقا البوليسية

وليس صدفة أن يبدأ الكتاب كما تبدأ الروايات البوليسية (وليس صدفة أيضاً أن تخدع الرواية القارئ الساذج حتى النهاية لدرجة أنه لا يدرك بأن الأمر يتعلق برواية بوليسية حيث لا يُكتشَف أي شيء ولا يصل المحقق إلى أي شيء).

أعتقد أن الناس يحبون الروايات البوليسية، لا لأن فيها جرائم وأن النظام ينتصر في النهاية على لانظام الخطأ (النظام الثقافي والاجتماعي والشرعي والأخلاقي). إذا كانت الرواية البوليسية تثير إعجاب الناس، فلأنها تمثل لقصة تخمين في حالتها الخالصة. ولكن ألا يمثل فحص طبي، أو بحث علمي أو تساؤل فلسفي حالات تخمين؟. إن مسألة الفلسفة الأساس، في واقع الأمر، هي نفسها في الرواية البوليسية (كما هو الحال أيضاً في التحليل النفسي): من المسؤول؟ من أجل معرفة ذلك (أو الاعتقاد في معرفة ذلك) يجب أن نفترض أن كل الوقائع يحكمها منطق، ذلك الذي فرضه عليها المتهم. فكل قصة بحث وتخمين تحكي لنا عن شيء يوجد بجانبنا باستمرار (وهذا يمثل ما يشبه استشهاد هايدغيري). وهذا ما يفسر بوضوح لماذا تتشعب القصة الأساس (من هو المجرم؟) إلى قصص أخرى كلها قصص لتخمينات، تتمحور كلها حول التخمين باعتباره كذلك.

إن العالم المجرد للتخمين هو المتاهة. وهناك ثلاثة أنواع من المتاهات: الأولى إغريقية إنها متاهة تيزي Thésée[25]، وهي لا تبيح لأحد أن يضل. إنك تدخل وتصل إلى الوسط، ومن الوسط تتوجه إلى المخرج. وهذا ما يفسر أن في الوسط يوجد المينوتور

---

[25] Thésée تيزي بطل من الميثولوجيا الإغريقية، تصفه الأسطورة بأنه بطل عتيد قاتل في كل المواقع وحارب كل الوحوش، وقد سافر إلى جزيرة كريت لكي يقتل وحشاً كان أهل الجزيرة يقدمون له سبع فتيات وسبعة أطفال قربانا، اتقاء شره. وهناك سيعشق أريان ويتزوجها (انظر الهامش 26).

minotaure[26] وإلا ستفقد القصة كل مذاق، وتتحول إلى مجرد نزهة من أجل الحفاظ على الصحة. هذا صحيح، ولكنك لا تعرف إلى أين ستصل ولا ما سيفعل المينوتور. وربما سيولد الرعب.

أما إذا قمتم ببسط المتاهة الكلاسيكية، فستجدون خيطاً في أيديكم، خيط أريان[27]. إن المتاهة الكلاسيكية هي خيط أريان وخيط الإنسان نفسه.

أما المتاهة الثانية فهي متاهة مصطنعة: إذا وضعتها بين يديك فإنك ستحصل على ما يشبه الشجرة، على بنية في شكل جذور بممرات مغلقة. لا وجود إلا لمخرج واحد ومن المحتمل أن تضلوا طريقكم. أنتم في حاجة إلى خيط أريان لكي لا تضلوا، إن هذه المتاهة هي نموذج من سيرورة المحاولة والخطأ.

وهناك في الختام الشبكة أو ما يسميه دولوز وغاتاري بـ الجذمور[28] Rhizome. والجذمور مصنوع بكيفية تجعل من كل سبيل قابلاً لأن يرتبط بسبيل آخر. فلا وسط له، ولا محيط أيضاً

---

[26] minotore مينوتور: وحش ضخم من كريت له جسم إنسان ورأس ثور قتله تيزي بمساعدة أريان التي أمدته بكومة من الخيط لكي لا يضل طريقه وسط المتاهة.

[27] أريان Ariane شخصية من الميتولوجيا الإغريقية بنت مينوس ملك كريت. أحبت تيزي الذي جاء إلى الجزيرة ليقتل المينوتور المحاصر داخل متاهة. وقد أعطت أريان تيزي سيفاً وكومة من الخيط لكي لا يضل طريقه.

[28] Rhizome الجذمور: نبتة تمتد في باطن الأرض لها براعم متعددة وتنتج جذوراً متداخلة في باطن الأرض.

ولا مخرج له، لأنه افتراض غير نهائي. إن فضاء التخمين فضاء يشبه الجذمور. إن متاهة المكتبة التي تصورتها هي متاهة مصطنعة، ولكن العالم الذي يدرك فيه غيوم أنه حي مبني على شكل جذمور: إنه قابل للبنينة ولكنه ليس مبنيناً بشكل نهائي أبداً.

ولقد قال شاب في السابعة عشرة من عمره بأنه لم يفهم أي شيء من الحوارات التيولوجية ولكنها كانت تشكل عنده ما يشبه امتداداً للمتاهة الفضائية (كما لو أن الأمر يتعلق بموسقى تشويقية في فيلم من أفلام هيتشكوك). وأعتقد أنه حدث شيء ما من هذا القبيل: فالقارئ الساذج أحس بأنه أمام قصة متاهة، حيث لم تكن المتاهات من طبيعة فضائية. والغريب في الأمر أن أكثر القراءات سذاجة كانت هي أكثرها "بنيوية". إن القارئ الساذج دخل في علاقة مباشرة، دون الحاجة إلى وساطة مضمونية، مع وجوب أن تسلي الرواية أيضا خاصة من خلال حبكتها.

إذا استطاعت رواية ما أن تسلي فإنها ستنال استحسان الجمهور. والحال أنه نُظر إلى هذا الاستحسان، لمدة طويلة، نظرة سلبية. فإذا نالت الرواية إعجاب الجمهور، فهذا دليل على أنها لا تقول شيئاً جديداً، إنها تكتفي بقول ما كان ينتظره الجمهور.

وأعتقد أن هناك فرقاً بين القول "إذا جاءت الرواية بما كان ينتظره القارئ، فإنها ستنال رضاه"، وبين القول: "إذا نالت الرواية إعجاب القارئ، فهذا معناه أنها تقول ما كان ينتظره القارئ". فالحالة الثانية ليست دائماً صحيحة، ويكفي أن

نستحضر دوفو أو بلزاك وصولاً إلى Tambour و Cent ans de solitude.

ويمكن القول إن المعادلة: الاستحسان = قيمة سلبية، تم تدعيمها من خلال بعض المواقف السجالية التي اتخذناها نحن مجموعة 63، بل وقبل 1963، عندما كنا نعتبر الكتاب الناجح كتاباً تجارياً، والرواية التجارية هي رواية الحبكة، في حين كنا نحتفي بالعمل التجريبي الذي يحدث ضجة ويرفضه الجمهور العريض. كل هذا قيل، وكل هذا كان له معنى. فهذه الأشياء هي التي أثارت حفيظة المتعلمين والمثقفين، وهي التي لم ينسها الإخباريون أبداً، لأنها صيغت عمداً لكي يكون لها هذا الوقع بالذات، وذلك من خلال استحضار نموذج الروايات الكلاسيكية الأساس، ذات البعد التجاري والخالية من أي نفحة تجديدية، خاصة في القرن التاسع عشر.

ولم يكن هناك بد من قيام تحالفات استعملت فيها كل الوسائل، وكانت في أحيان كثيرة تعبيراً عن حروب عشائرية. ولا زلت أتذكر أن أعداءنا كانوا هم لامبيدوزا وباساني وكاسولا (Lampedusa , Bassani , Cassola). أما الآن فإنني أنظر إلى كل واحد من هؤلاء الثلاثة نظرة خاصة. فلقد كتب لامبيدوزا رواية جيدة سابقة لزمانها وكنا ضد الاحتفاء الذي لقيته كما لو أنها فتحت مساراً جديداً للأدب الإيطالي، في حين أنها كانت على العكس من ذلك تغلق مساراً. أما كاسولا فلم أغير رأيي تجاهه. وفي المقابل سأكون حذراً وحذراً جداً تجاه باساني لو كنت في 1963،

وسأقبله اليوم بصدر رحب كرفيق درب. ولكن هذا كله لا علاقة له بالقضية التي أريد أن أتحدث عنها.

فالقضية هي أن كل الناس نسوا ما حدث سنة 1965 عندما التأم شمل المجموعة من جديد. فلقد التقى أعضاء المجموعة في باليرمو لمناقشة قضايا الرواية التجريبية (والمؤسف أن أعمال هذه الندوة لا زالت في كاتالوغات Feltrineli تحت عنوان: Il romanzo spierimentale بتاريخين مختلفين: 1965 على الغلاف و 1966 عند الانتهاء من طبعه).

ولقد حفل هذا النقاش بجملة من الأفكار الهامة. كان هناك في البداية التقرير الذي قدمه ريناتو باريلي (enato Barilli) وكان حينها يعد منظراً لكل تجريبيي الرواية الجديدة، ولحظتها كان يصفي حسابه مع روب غريي وغراس وبينشون (ويجب ألا ننسى أن بينشون يُنظر إليه الآن على أنه من رواد مابعد الحداثة، ولكن هذه الكلمة لم تكن موجودة آنذاك، أو على الأقل لم تكن موجودة في إيطاليا، في الوقت الذي كان جون بارث لازال مبتدئاً في أمريكا). ولقد استشهد باريلي بروسيل الذي تم اكتشافه من جديد ولم يشر إلى بورخيس لأن إعادة الاعتبار إليه لم تكن قد بدأت بعد. فماذا قال باريلي؟ قال إنه إلى حدود تلك الفترة تم تفضيل نهاية الحبكة وإيقاف الفعل لحظة بزوغه وفي نشوة ماديته، في حين كانت مرحلة جديدة في تاريخ السردية ترى النور مع إعادة الاعتبار للفعل، حتى ولو كان فعلا من طبيعة أخرى.

أما أنا، فسألقي الضوء على الأحاسيس التي انتباتنا الليلة السابقة على الندوة ونحن نشاهد كولاجا (collage) سينيماتوغرافيا غريباً قدمه Baruchello و Griffi تحت عنوان verifica incerta . يتعلق الأمر بقصة تم تركيبها من أجزاء قصص أخرى، ووضعيات قارة وأفكار السينما التجارية. وقد أثارني أن الجمهور اهتز متعة في لحظات بعينها كان من الممكن أن تكون مزعجة منذ سنوات خلت، أي في تلك اللحظات التي يتم فيها تجنب النتائج المنطقية والزمانية ويتم خرق انتظاراته بشكل سافر.

لقد كانت حركة الطليعيين هي السائدة، وأصبحت التنافرات عزيزة على العين والأذن. خلاصة واحدة كانت ممكنة: إن عدم مقبولية الإرسالية لم تعد هي المقياس للسردية التجريبية (وبالنسبة لكل فن)، ذلك أن اللامقبول قد أصبح يشكل شيئاً محبذاً. لقد بدأنا نشهد عودة عامة إلى أشكال للمقبول والمحبب. وأود أن أذكر هنا أنه إذا كان على الجمهور، في الأمسيات المستقبلية لمارينيتي، أن يصفر فالأمر مختلف حالياً، فالسجال الذي كان يعتبر فشل تجربة ما مرتبطا بمقبوليتها هو سجال تافه وغير منتج: إن الأمر يتعلق بعودة إلى الخطاطة الأكسيولوجية للطليعة التاريخية، والناقد الطليعي المحتمل ليس شيئاً آخر سوى مارينيتي[29] متخلف.

[29] Marinetti (Filippo Tommaso) مارينيتي كاتب إيطالي كان يكتب باللغتين الفرنسية والإيطالية، ويعد من المستقبليين. وقد ظهرت آراؤه بوضوح في بيانه المستقبلي: Le manifeste technique de le littérature futuriste.

ولنكرر أن لامقبولية الإرسالية عند المتلقي لم تصبح ضمانة على قيمة ما إلا في مرحلة تاريخية محددة. ربما علينا أن نتخلى عن تلك الفكرة المبطنة التي تتحكم في كل نقاشاتنا والمتمثلة في أن الضجة (scandale) هي الدليل على صحة العمل الأدبي. إن ثنائية النظام / اللانظام، بين عمل موجه للاستهلاك وعمل استفزازي، حتى وإن لم تفقد قيمتها، هي قابلة لأن يعاد فيها النظر من زاوية جديدة. وأعتقد أنه من الممكن أن نعثر على عناصر للقطيعة والاعتراض في الأعمال التي تعتبر أعمالاً للاستهلاك السهل؛ في حين أن هناك أعمالا استفزازية لا تعارض شيئاً ومع ذلك لازالت تثير الجمهور. لقد التقيت في هذه الأيام شخصاً انتابه شك وريبة لأن منتوجاً أعجبه كثيراً وهكذا دواليك.

إن 1965 كانت هي بدايات البوب آر، أي السنوات التي أصبحت فيها التمييزات التقليدية بين الفن التجريبي اللاتصويري، والفن الجماهيري السردي التصويري لا قيمة لها. إنها السنوات التي قال فيها بوسور Pousseur وهو يتحدث عن البيتلز: "إنهم يعملون لصالحنا" دون أن يدركوا بأنهم يعملون من أجل أنفسهم (وستبين كاتي بيربرين أن البيتلز عندما وصلوا إلى المستوى الذي وصل إليه بورسيل أصبح بالإمكان عزف مقطوعاتهم جنباً إلى جنب مع مونتيفيردي وساتي)[30].

---

[30] Monteverdi 1567 - 1643 :، موسيقي إيطالي. Satie ساتي: 1866 ـ 1925، موسيقي فرنسي.

مابعد الحداثة، السخرية والمحبب

لقد اتضحت منذ 1965 فكرتان بشكل نهائي. يمكن أن نعثر على الحبكة في شكل إحالة على حبكات أخرى، ويمكن للإحالة أن تكون أقل تقليدية وأقل تجارية من الحبكة المحال عليها. (ستشهد 1972 تحقيق نبوءة بومبياني المتعلقة بالعودة إلى الحبكة حيث أعيد النظر في Ponson du Terrail وEugène Sue وبشكل ساخر وباهر، وحيث بدأت بعض صفحات دوما س تثير الإعجاب المزوج بشيءٍ من السخرية). هل يمكن العثور على رواية تجارية، إشكالية نوعاً ما، وتكون في نفس الآن محببة؟

لقد قام منظرو مابعد الحداثة الأمريكيون بتحقيق هذه العودة إلى الحبكة والاستلطاف.

ولكن وللأسف فإن كلمة مابعد الحداثة تصدق على كل شيء (وأنظر إلى مابعد الحداثة كما اقترحها الأمريكيون، أي باعتبارها مقولة أدبية، وليس المقولة العامة التي جاء بها ليوطار). أعتقد أن هذه المقولة يستعملها كل حسب هواه.

ويبدو من جهة ثانية، أن هناك محاولة تريد أن تسحبها على ما مضى: فقبل ذلك لم تكن هذه المقولة تصدق إلا على بعض الكتاب أو الفنانين المنتمين إلى العشرين سنة الماضية، إلا أنها أصبحت شيئاً فشيئاً تصدق على كتاب من بداية القرن، ثم اتسعت دائرتها أكثر فأكثر ولا يستبعد أن يوصف هوميروس بالمابعدحداثي.

وأعتقد أن مابعد الحداثة ليس اتجاهاً يمكن أن نحدده كرونولوجيا، ولكنه مقولة روحية أو هو طريقة في العمل. ويمكن القول إن لكل مرحلة مابعد حداثة خاصة بها، كما أن لكل مرحلة صنعتها (حتى وإن كنت أتساءل إن لم تكن مابعد الحداثة اسماً عصرياً للصنعة باعتبارها مقولة ميتاتاريخية). وأعتقد أنه في كل مرحلة هناك لحظات أزمة كتلك التي وصفها نيتشه في considérations inactuelles les حول الدراسات التاريخية. إن الماضي يتحكم فينا وينهكنا ويبتزنا.

إن الطليعة التاريخية (وهنا أيضاً أنظر إلى الطليعة باعتبارها مقولة ميتاتاريخية) تريد أن تصفي حسابها مع الماضي. لقد كانت الجملة التالية: "ليسقط ضوء القمر" هي شعار المستقبليين، وهي أيضاً برنامج كل الطليعيين، يكفي في ذلك أن نحل محل هذه الجملة شيئاً مناسباً. إن الطليعة تدمر الماضي وتشوهه: ولقد كانت les demoiselles d'Avignon [31] هي الحركة النوعية لذلك. بل إن الطليعة ستذهب إلى أبعد من ذلك ، فبعد أن دمرت الصورة ستقوم بإلغائها نهائيا، إنها ستعانق التجريد واللاشكلي، واللوحة البيضاء، اللوحة المزقة، اللوحة المحروقة. أما في المعمار، فإن الطليعة ستكون هي الشرط الأدنى للستار الحائطي "Curtain Wall" (ستار، البناء في شكل نصب، توازي خالص

---

[31] Les demoiselles d'Avignon لوحة رسمها بيكاسو سنة 1907 وهي تؤرخ للمرحلة التكعيبية في حياته الفنية.

للمستطيلات. أما في الأدب، فإنها ستدمر انسيابية الخطاب، لكي تصل إلى الكولاج على طريقة بوروث[32]، وإلى حدود الصمت والصفحة البيضاء. وستشكل في الموسيقى بداية المرور من اللانبرة إلى الضجيج، إلى الصمت المطلق (وبهذا المعنى فإن جون كاج كان في بداياته حداثياً.

وجاء زمن لم تعد فيه الطليعة (الاتجاه الحداثي) قادرة على المزيد من التقدم، لأنها أنتجت لغة واصفة تتحدث عن نصوصها المستحيلة (الفن المفهومي). إن الجواب ما بعد الحداثي عن الحداثة يكمن في الاعتراف بأن الماضي الذي لا يمكن تدميره لأن ذلك سيؤدي إلى الصمت، يجب أن يدرس من جديد: بطريقة ساخرة وغير بريئة. وأنا أفكر الآن في موقف مابعد الحداثة كموقف ذلك الرجل الذي أحب امرأة مثقفة جداً تعرف أنه لا يستطيع أن يقول لها: "أحبك بشدة" لأنه يعرف بأنها تعرف (وهي تعرف أنه يعرف) أن هذه الجمل قد كتبتها باربارا كارتلاد. ومع ذلك هناك حل، كأن يقول لها: "أحبك بشدة، كما تقول ذلك باربارا كارتلاند". وهكذا فإن هذا الرجل، وقد تجنب البراءة المزيفة، قال بوضوح بأننا لا يمكن أن نتكلم ببراءة، وقال مع ذلك لهذه المرأة ما كان يود قوله بأنه يحبها،

---

[32] (Burrough (Edgar Rice روائي أمريكي 1875 ـ 1950، عمل كمنقب عن الذهب ثم راعياً وشرطياً. أوحت له مرحلة الشباب المليئة بالمغامرات بأن يصدر سلسلة طارزان سنة 1912 وكان عمره آنذاك 27 سنة، هذه السلسلة التي ستعمل السينما والأشرطة المصورة على نشرها على نطاق واسع.

وهو يحبها في مرحلة ضاعت فيها البراءة. فإذا تواطأت معه المرأة، فإنها ستعتبر ما قاله تصريحاً بالحب، ولن يحس أي منهما بالبراءة. وكلاهما قبل تحدي الماضي، أي قبل ما قيل، ذاك الذي لا يمكن أن نلغيه من حسابنا. وسيلعبان كلاهما بوعي ومتعة لعبة السخرية. ولكن كلاهما سيكون قد نجح، مرة أخرى، في الحديث عن الحب.

إن الأمر يتعلق بسخرية ولغة واصفة وتلفظ مضاعف. وهذا معناه أنك، في حضرة الكون الحداثي، إذا لم تفهم اللعبة، فعليك بالضرورة أن ترفضه. أما مع ما بعد الحداثة، فإننا قد لا نفهم اللعبة ولكننا سننظر إلى الأشياء بجدية. وهو ما يمثل، من جهة أخرى ميزة (مجازفة) السخرية. هناك دائماً أشخاص مستعدون للنظر إلى السخرية بشكل جدي. وأعتقد أن الكولاج الذي قدمه بيكاسو وخوان غريس وبراك كان كولاجا حديثاً، لذلك تم رفضه من لدن الأشخاص الأسوياء. وفي المقابل، فإن الكولاج الذي أنجزه ماكس إرنست، أي ذلك المونتاج الخاص بأجزاء من منحوتات القرن التاسع عشر، كان ينتمي إلى ما بعد الحداثة، وبإمكاننا أيضاً أن ننظر إليها على أنها محكيات فانتاستيكية، ومحكيات حُلمية، دون الانتباه إلى أنها تمثل خطابا حول النحت وربما حول الكولاج نفسه.

إذا كانت تلك هي طبيعة مابعد الحداثة، فإن هذا ما يفسر أن يكون ستيرن أو رابليه مابعد حداثيين، وهذا ما يفسر أيضاً لماذا لم يكن بورخيس كذلك، ولماذا يمكن أن يتعايش داخل نفس الفنان أو

تتعاقبا بسرعة أو تتبادلا اللحظة الحداثية واللحظة مابعد الحداثية. انظروا إلى جويس، إن البورتريه هو قصة محاولة حداثية. أما Les Dublners فقد كانت أكثر حداثة من "البورتريه"، رغم أنها سابقة عليه زمنيا. أما عوليس فهي بين بين، في حين تعد Finnegans Wake مابعد حداثية، أو على الأقل تدشن الخطاب مابعد الحداثي، فهي تستدعي، لكي تفهم، دراسة جديدة حول السخرية لا تنفي ما سبق.

لقد قيل تقريباً، منذ البداية، كل شيء عن مابعد الحداثة أي ما قيل في محاولات مثل: "أدب الإنهاك" (La littérature de l'épuisement) لجون بارث، الصادر سنة 1967 والذي أعيد طبعه مؤخراً في العدد Calibano 7 من الخاص بمابعد الحداثة الأمريكية). وهذا لا يعني أنني متفق مع التقدير الجيد الذي يقدمه منظرو مابعد الحداثة (بمن فيهم جون بارث) للكتاب والفنانين وطريقة تحديدهم لمن ينتمي إلى ما بعد الحداثة ومن هو ليس كذلك.

إن ما يهمني في الأمر هو الخلاصات التي خرج بها منظرو هذا الاتجاه من مقدماتهم: "في تصوري لا يقلد الكاتب ما بعد الحداثي النموذجي أحداً، ولا يتنكر لا لآبائه من القرن العشرين ولا لأجداده من القرن التاسع عشر. لقد هضم الحداثة، ولكنه لا يضعها حملاً ثقيلاً على كتفيه. قد لا يحلم هذا الكاتب بالوصول إلى هواة جيمس ميشينر وإرفينغ والاس، دون أن نتحدث عن الأميين الذين بلّدتهم وسائل الاتصال الجماهيرية، ولكنه يحلم بالوصول أو تسلية (بعض

الأحيان على الأقل) جمهور أعرض من حلقة أولئك الذين كان يسميهم توماس مان المسيحيين الأوائل، المخلصين للفن. على الرواية المنتمية إلى ما بعد الحداثة أن تتجاوز الصراع القائم بين الواقعية واللاواقعية، بين شكلانية ومضمونية، الأدب الخالص والأدب الملتزم، سردية النخبة وسردية الجماهير. وأفضل في هذا المجال قياسها بالجاز الجيد أو بالموسيقي الكلاسيكية: فعند سماعنا أو دراستنا لتوزيع ما، نكتشف كماً هائلاً من الأشياء لم تثر انتباهنا في البداية، إلا أنها تعرف كيف تمتعك منذ البداية إلى درجة تدفعك لأن تسمعها من جديد، وهذا يصدق على المتخصصين كما يصدق على المبتدئين" (لقد تناول جون بارث هذا الموضوع من جديد سنة 1980 تحت عنوان "أدب الامتلاء" La littérature de la plénitude").

وبالتأكيد، فإن هذا الخطاب يمكن إعادة صياغته بطريقة مفارقة، وهو ما قام به ليسلي فيدلر في دراسة سنة 1981، وفي مناظرة حديثة حول Salmagundi مع مؤلفين أمريكيين آخرين. وبطبيعة الحال فإن فيلدر كان مستفزاً. فقد مجد Le dernier des Mohicans[33]، كما مجد سردية المغامرات والقوطي، كل تلك الكتلة من الكتابة التي احتقرها النقاد، والتي عرفت كيف تحيط نفسها بالأساطير وعششت في متخيل أكثر من جيل.

---

[33] Le dernier des Mohicans رواية لجيمس فونيمور كوبير (1789 ـ 1851)، كتبها سنة 1826.

لقد تساءل فيلدر: هل ستُقرأ رواية مثل رواية La case de l'oncle Tom[34] بنفس الحرارة في المطبخ وفي الصالون وفي غرفة الأطفال إذا أعيد طبعها من جديد؟. لقد وضع شكسبير وكذا رواية *"ذهب مع الريح"* جنباً إلى جنب مع أولئك الذين كانوا يعرفون كيف يسلون. لقد كان ناقداً ماهراً، لاشك في ذلك، ونعرف جميعاً أنه ناقد رفيع الذوق يصعب تصديقه. إنه كان يريد فقط تدمير ذلك الحاجز القائم بين الفن واللطف. إنه كان يدرك بشكل حدسي أن مسألة التأثير في جمهور عريض واستيطان أحلامه، قد تكون هي ما يشكل في الوقت الراهن ما نطلق عليه الطليعة، وهذا ما يترك لنا الحرية في أن نقول إن استيطان أحلام القارئ ليس بالضرورة دليلاً على دغدغتها. فقد يعني أيضاً ملاحقتها وإرهاقها.

الرواية التاريخية

لقد رفضت منذ سنتين أن أجيب عن أسئلة تافهة من نوع: هل يعد عملك عملاً مفتوحاً؟ وما يدريني، تلك مشكلتكم أنتم وليست مشكلتي. أو من نوع: ما هي أقرب شخصية إليك؟ يا إلهي، من هي الشخصية التي يتطابق معها المؤلف؟ مع الظروف (adverbes)

---

[34] Case de l'Oncle Tom رواية لهربيت بيتشير ستون 1811 ـ 1896 كتبت سنة 1851 ـ 1852.

بطبيعة الحال. إلا أن أكثر تلك الأسئلة تفاهة هي تلك التي تقول: هل صحيح أن سرد أحداث الماضي هو هروب من الحاضر؟. وأرد: هذا محتمل، فإذا كان مانزوني يحكي عن أحداث القرن السابع عشر فلأن القرن التاسع عشر لم يكن يثير اهتمامه. لقد كان غويستي في روايته SantAmbrigio يروي للنمساويين أشياء تخص مرحلته، في حين أن رواية بيرشيت Guiramento de pondil كانت تتحدث عن الخرافات الماضية. إن love story وليدة عصرها إلا أن La chartreuse de parme[35] تحكي عن أحداث وقعت منذ 25 سنة.

فما الفائدة من القول إن كل مشاكل أوروبا المعاصرة تشكلت، كما نحياها الآن، في القرون الوسطى، بدءاً من ديموقراطية الجماعات إلى اقتصاد البنوك، ومن الملكيات الوطنية إلى الحواضر، ومن التكنولوجيا الحديثة إلى ثورة الفلاحين. إن القرون الوسطى هي طفولتنا التي تجب العودة إليها باستمرار لكي نحتفظ بذاكرتنا. لكن بالإمكان أيضاً أن نتحدث عن القرون الوسطى على طريقة إكسكاليبو إكسكاليبور35 Excalibur)[36].

---

[35] "La chartreuse de Parme رواية من روايات ستاندال كتبت سنة 1839.

[36] Excalibur سيف الملك أرتير وحوله تدور مجموعة من الأساطير، فمرة يُبحث عنه في البحر وتارة ينتزع من صخرة.

وبناء عليه، يجب البحث عن المشكل في أشياء أخرى، وهو مشكل لا يمكن تجنبه. فماذا يعني أن نكتب رواية تاريخية؟ أعتقد أن هناك ثلاث طرق لرواية أحداث الماضي. الطريقة الأولى هي رومانس[37] Romance ينطلق من الدورة البروتونية مروراً بقصص تولكيان (Tolkien)، حيث نعثر أيضاً على "الرواية القوطية" التي لا علاقة لها بالرواية ولكنها وثيقة الصلة بالرومانس. في هذه الحالة، فإن الماضي يمثل أمامنا على شكل سينوغرافيا، أو ذريعة أو بناء لحكاية تطلق العنان لكل أنواع الخيال. ومن جهته فإن الخيال العلمي يعد في غالب الأحيان رومانس. والرومانس هو حكاية لمكان بعيد.

بعد ذلك تأتي رواية الفروسية كما هو الشأن مع دوماس. إن رواية الفروسية تختار لنفسها ماضياً "واقعياً" يمكن التعرف عليه: ومن أجل الوصول إلى ذلك، فإنها تملؤه بشخصيات لها موقعها في الموسوعة (ريشوليو، مازاران)، وستقوم هذه الشخصيات بأعمال لا وجود لها في الموسوعة (اللقاء مع ميليدي، عقد لقاءات مع المدعو بوناسيو) ولكنها لا تتناقض معها.

ومن أجل تدعيم الطابع الواقعي، يوكل إلى الشخصيات التاريخية (بتواطؤ مع الهستوغرافي) القيام بنفس الأفعال التي قامت بها تاريخياً (محاصرة لاروشيل، علاقات حميمية مع آن النمساوية، قضايا مع لافروند). وضمن هذا الإطار ("الحقيقي") يتم

---

[37] Romance قصيدة إسبانية شعبية تتناول موضوعاً عاطفياً.

إدراج الشخصيات التخييلية. ولكن هذه النوعية الأخيرة تعبر عن مشاعر يمكن أن تكون مشاعر شخصيات من تلك المرحلة. فما يقوم به دارتانيون لحظة استعادته للمجوهرات في لندن، عمل قابل للإنجاز في القرن السادس عشر، كما يمكن أن يُنجز في القرن الثامن عشر. فليس من الضروري أن نعيش في القرن السابع عشر لكي تكون لنا نفسية دارتانيون.

وفي المقابل ليس من الضروري أن تكون في الرواية التاريخية شخصيات يمكن التعرف عليها من خلال الموسوعة المشتركة. فالشخصية الأكثر شهرة في les fiancés، هي الكاردنال فيديريغو، الذي لم يكن معروفا على نطاق واسع قبل مانزوني (أما الشخصية الأخرى، سان شارل، فقد كانت أكثر شهرة)، ولكن كل ما يقوم به لوسيا أو فرا كريستوفورو لايمكن أن يتم إلا في لامبارديا القرن السابع عشر). إن تحركات الشخصيات تستخدم من أجل فهم أفضل للتاريخ، ولما مضى، ورغم أنها مخلوقة خلقاً فإنها تقول، بوضوح لا مثيل له، عن أيطاليا تلك المرحلة أكثر مما تقوله كتب التاريخ عنها.

وبهذ المعنى كنت بالتأكيد أرغب في كتابة رواية تاريخية، لا لأن آوبارتان أو ميشال قد وجدا فعلاً وقالا بالفعل ما قالاه، ولكن لأن كل ما قالته هذه الشخصيات ومن بينها غيوم يمكن أن يقال في تلك المرحلة.

لا أعرف إلى أي حد كنت وفيا في هذا المجال، ولا أعتقد أنني قصرت عندما كنت أسرب بعض استشهادات مؤلفين

سابقين (كـ فيتغنشتاين) لأوهم القارئ بأنها استشهادات تنتمي إلى تلك المرحلة. وفي هذه الحالة كنت أعرف أن شخصياتي من القرون الوسطى ليست هي التي كانت حديثة، ولكن الذين ينتمون إلى العصر الحديث هم الذين كانوا يفكرون بعقلية القرون الوسطى.

ومع ذلك، فإنني أتساءل أحياناً: ألا أكون قد منحت شخصياتي القدرة على تجميع أفكار قروسطية بشكل كلي، انطلاقاً من مجموعة من الخرافات المفهومية التي لو احتفظ بها في حالتها تلك لما أمكن التعرف عليها باعتبارها تنتمي إلى القرون الوسطى. ولكن أعتقد أن على الرواية التاريخية أن تقوم بهذا أيضاً: عليها أن تحدد في الماضي الأسباب التي كانت وراء ما حدث بعد ذلك، وأيضا رسم السيرورة التي تطورت بشكل بطيء من خلالها وأحدثت هذا الوقع.

فإذا قامت شخصية من شخصياتي بمقارنة فكرتين تنتميان إلى القرون الوسطى لكي تستنتج فكرة ثالثة أكثر حداثة، فإنها تكون قد قامت بما ستقوم به الثقافة لاحقاً. وإذا لم يكتب أي شخص أبداً ما قاله، فبالتأكيد سيكون هناك شخص آخر قد فكر في ذلك وإن بشكل ملتبس (حتى وإن لم يقل ذلك خوفاً أو حياء).

وفي جميع الحالات هناك شيء راقني كثيراً: كلما قال أو كتب ناقد أو قارئ أن شخصية من شخصياتي تشير إلى أشياء حديثة، إلا

وأكون في واقع الأمر في هذه الحالات بالضبط قد أتيت باستشهادات من القرن الرابع عشر.

وهناك فقرات استمتع بها القارئ كثيراً وعدّها من القرون الوسطى، في حين اعتبرتها أنا بشكل لا شرعي حديثة. والسبب في ذلك أن لكل قارئ فكرته الخاصة عن القرون الوسطى، وغالباً ما تكون هذه الفكرة غير صحيحة. نحن وحدنا، رهبان تلك الفترة، نعرف الحقيقة، ولكننا لو قلناها لأدى بنا ذلك رأساً إلى المحرقة.

خـــاتمة

لقد عثرت، سنتين بعد صدور الرواية، على بعض الملاحظات المؤرخة بـ 1953: "يستنجد هوراس وصديقه بالكونت "ب" من أجل حل لغز الشبح. الكونت "ب" شخص لطيف وغريب الأطوار وكسول. وبالمقابل هناك قبطان شاب ينتمي إلى الحرس الدانماركي يستعين بالوسائل الأمريكية. تطور طبيعي للأحداث وفق الخطاطة التراجيدية. وفي الشهد الأخير، يفك الكونت "ب" اللغز بعد أن جمع أسرته: إن المجرم هو هاملت. لقد فات الأوان إن هاملت قد مات."

سنوات بعد ذلك، اكتشفت أن شارلستون كانت لديه فكرة شبيهة بهاته، ويبدو أن مجموعة L'Oulipo الأوليبو[38] قامت حديثاً ببناء خطاطة لكل الوضعيات البوليسية الممكنة واكتشفت أن

ما يتبقى في النهاية هو كتابة كتاب: كتاب يكون فيه القارئ هو القاتل.

موعظة: هناك أفكار تستبد بنا وهي ليست أبداً أفكاراً شخصية، إن الكتب تتحدث فيما بينها، وسيكشف تحقيق بوليسي عميق أن المذنبين هم نحن.

---

[38] L'Oulipo صيغة مختصرة لـ: Ouvroir de littérature potentielle، وهي مجموعة تأسست سنة 1960 حول ريمون كينو وفرانسوا لوليوني. وكانت غاية هذه المجموعة هي استعادة حدس البلاغيين والتروبادور ودراسة البنيات الأدبية القائمة. إلا أن ما يميزهم حقاً هو رغبتهم في الكشف عن أشكال جديدة لأدب محتمل، أدب ينتمي إلى المستقبل.





الفصل الثاني

كيف أكتب ؟


محمد خطاب



البدايات البعيدة

ستبدو حالتي في مجال الكتابة حالة شاذة، فأنا صاحب أعمال سردية. لقد بدأت كتابة بعض المحكيات والروايات في سن مبكرة، ما بين سن الثامنة والخامسة عشرة. وتوقفت لكي لا أعاود الكتابة إلا في سن الخمسين. وقبل هذا الانفجار الوقح كنت أعيش، لما يقارب الثلاثين سنة، حالة من الخجل المفترض. لقد قلت "المفترض". علي أن أوضح الأمر. فلنقم بذلك بالترتيب، وكما هي عادتي في السرد، علينا أن نعود خطوة إلى الوراء.

لقد بدأت كتابة الروايات على الطريقة التالية: آخذ دفتراً وأكتب العنوان. وهو عنوان مستوحى من ساغاري (فيرن وبوسونار وجاكوليو في سنوات 1911 ـ 1921: مذكرات مصورة لرحلات أو مغامرات برية وبحرية تم اكتشافها في قبو أرضي)، تلك كانت مصادري. عناوين من قبيل "مبذر الأبرادور"، "الشباك الشبح". وبعد ذلك أكتب في أسفل الصفحة اسم الناشر الذي كان هو

Typography Matenna (خرافة جريئة مشتقة من matita (قلم الرصاص) وpenna (قلم). وأواصل الكتابة بعد ذلك واضعاً رسماً في كل صفحة من عشر شبيهة بتلك التي نعثر عليها في Della Valleأو Amato بالنسبة لمنشورات سالغاري.

لقد كان اختيار الرسوم التوضيحية هو ما يحدد القصة التي سأقوم ببنائها. كنت أكتب بعض الصفحات في الفصل الأول. ولكي أقوم بشيء صحيح، وفق مقاييس النشر، أكتب بحروف البداية لكي أمنع عن نفسي أي تشطيب. ولقد كان من البديهي أن أتخلى عن العملية بعد صفحات قليلة. لذلك لم أكن في تلك المرحلة سوى كاتب روايات لا تنتهي أبدا.

ولم أحتفظ من هذا الإنتاج سوى بعمل تام، ولكنه غير ناضج، والباقي ضاع أثناء الارتحال من منزل إلى آخر. لقد تلقيت هدية، عبارة عن دفتر كبير بصفحات باهتة الخطوط وبهوامش قرمزية كبيرة. ومن هنا جاءت فكرة كتابة رواية: *باسم الأجندة* (العنوان يشير إلى سنة 1942، السنة الواحدة والعشرين حسب التقويم الفاشي، وكان هذا التقويم إجبارياً)، وهي عبارة عن مذكرات بيريمبيبينو الذي أعلن عن نفسه باعتباره مكتشفاً ومستعمراً ومصلحاً لجزيرة في المحيط الواقع في القطب الشمالي يقال لها لاغياندا، وكان سكانها يعبدون إلاها اسمه الأجندة. ولقد كان هذا البيريمبيبينو يسجل يوماً بيوم وبحس توثيقي مريض، الوقائع والبنيات السوسيو أنتروبولوجية لشعبه (حسب اللغة المعاصرة)، ويقوم مع ذلك بتضمين مذكراته تمارين أدبية. ولقد عثرت على محكي "مستقبلي" يقول: "لقد كان لويدجي رجلاً شجاعاً،

ولذلك قام، بعد أن قبَّل أواني الأرانب، بالانتقال إلى لاتران لكي يشتري الماضي المركب (....) ولكنه سقط وهو في الطريق في جبل فمات. ولقد بكته الأعمدة الهاتفية."

وما عدا ذلك، فإن السارد كان يصف (ويرسم أيضاً) الجزيرة التي كان يحكمها. كان يصف كل شيء، الغابات والبحيرات والسواحل والمناطق الجبلية. ويتوقف كثيراً عند الإصلاحات الاجتماعية وطقوس شعبه وأساطيره ويقدم لنا الوزراء ويتحدث أحياناً عن الحرب وعن الأوساخ.... لقد كان النص يزاوج بين الحكي والرسم (ولا يخضع في ذلك لأية قواعد من أي نوع) لقد أصبح النص موسوعة، وعند تأمله بعد مرور الوقت يبدو لنا كيف يمكن للجسارة الطفولية أن تحدد لحظات ضعف سن الرشد.

وتابعت الأمر إلى أن أدركت أنني لم أعد أعرف ماذا سيحدث لهذه الجزيرة ولملكها، وأنهيت القصة في ص29 قائلاً: "سأسافر بعيداً وربما لن أعود أبداً من هذا السفر، وسأبوح بسر، لقد أعلنت نفسي في الأيام التالية مجوسياً، اسمي هو بيرمبيمبينو، فاعذروني".

وبعد هذه المحاولات قررت أن أتحول إلى الشرائط المصورة، ولقد استطعت إنهاء بعضها. فلو كانت الناسخات متوفرة في تلك المرحلة، لوزعت نسخاً كثيرة منها. وعوض ذلك، ومن أجل أن أتجاوز محدوديتي كناسخ، اقترحت على أصدقائي في القسم أن يعطيني كل واحد منهم دفتراً يضم بين دفتيه خمسة أوراق مؤطرة تتناسب وعدد صفحات ألبومي، بالإضافة إلى أخرى تعويضاً عن الحبر والعمل، أملاً في إنتاج عدد من النسخ للمغامرة ذاتها. لقد

حررت كل العقود دون أتصور إلى أي حد سيكون استنساخ عشر نسخ أمراً متعباً. وفي النهاية أعدت الدفاتر إلى أصحابها مكسور الخاطر من الفشل كناشر لا كمؤلف.

وقد كنت مهتما في الثانوي بالنوع السردي، ذلك أن مادة "الإنشاء" (وكانت مادة إجبارية) كانت قد عوضت بـ "الحوليات" (حيث كان علينا أن نحكي بحرية أجزاء من الحياة). وقد كنت لامعاً فيما يتعلق بالسخرية. وقد كان كاتبي المفضل هو ب ج ويديهاوس. ومازلت أحتفظ إلى الآن بعملي المتميز: وصف أولي لأشكال الزجاج الذي لا يتكسر ومنه صنعت آلة تكنولوجية رائعة، وقد تدربت بعد محاولات عدة من أجل أن أكشف عن ذلك أمام جيراني ووالدي. لقد ألقيته عمداً على الأرض حيث تهشم كلية بطبيعة الحال.

ولقد كببت ما بين 1944 و 1945 على النوع الملحمي من خلال تقديم محاكاة ساخرة للكوميديا الإلهية ومجموعة أخرى من بورتريهات آلهة الأوليمب التي كنت قد قمت بزيارتها في تلك الفترة الحالكة، حيث كنا محاصرين في الوقت ذاته بالحزب الفاشي وأغاني رباغلياتي. ولقد كتبت ذلك من خلال وزن باثني عشر مقطعاً، من أجل أن أفهم أشياء من قبيل:

هو ذا أبولون، أشد الأرواح انتقاء
من هذا الأوليمب، منزل الآلهة
الذي يؤدي بعض القطع الموسيقية الخفيفة.
دون قيثارة أو رباب ألحانه لا تضاهى
يلعب بالبيانو والمزمار

بالناي والأكورديون والنافخ

فلماذا تبذير الرباب إذا كان المال لشراء الزيت الباهظ الثمن في وقتنا هذا.

وعلى مدى السنتين الأوليتين في الثانوي كتبت: الحياة المصورة لأوتيرب كليبس (مرفوقة بصور توضيحية). لقد كان النموذج الأدبي حينها هو روايات جيوفني موسكا وجيوفاني غارييشي. وبعدها، دائما أثناء الثانوي، كتبت حكايات بغايات أدبية أكثر جدية. وأقول إن الطابع المهمين عليها كان هو الواقعية السحرية على طريقة بونتنبلي. ولمدة طويلة كنت، كلما استيقظت صباحاً، أمني النفس بإعادة كتابة "حفل موسيقي" كان يتضمن فكرة سردية بالغة الأهمية. شخص يقال له ماريو توبيا، وهو ملحن فاشل كان يجمع بين كل آلات الكون من أجل إقامة حفل على شكل إشعاع لامتناهي، يشارك فيه كل موسيقيي الماضي من أجل عزف كاريدوني دي سيرفيا. لقد وضع بيتهوفن قائدا للأركسترا، وليزت عازفا على البيانو وباغانيني على الكمان وهكذا. وكان وصفي لكيفية فشل الآلات على الحفاظ على مخلوقاتها، وكان كبار الماضي يتلاشون الواحد تلو الآخر ما بين تنافر الأنغام ومواء صوت آلات تموت، ولم يبق هناك سوى نافخ روبارتسون وحده شامخا سحريا لا يجادل في وجوده أحد.

علي أن أبين قرائي الأوفياء كيف تم استثمار نقطتي الانطلاق هاتين، أربعين سنة بعد ذلك، في بندول فوكو (24 سنة لكي لا أنافس الأكبر، الذي لا أتجاوزه إلا في التواضع).

لقد كتبت أيضاً "القصص القديمة للكون الشاب"، كان أبطال القصة هم الأرض والكواكب الأخرى بعيد ميلاد المجرات التي تنهش قلبها الغيرة والأهواء المتبادلة: ففي إحدى القصص تعشق فينوس الشمس، وبمجهودات لاإنسانية استطاعت أن تخرج عن المدار لكي تلقي بنفسها داخل الكتلة المتوهجة لمعشوقها.

وعندما بلغت السادسة عشرة من عمري ولد حبي للشعر وبدأت ألتهم النصوص الشعرية الهرمسية، ولكني كنت استوحي إلهامي الشعري، في واقع الأمر، من التيار الكلاسيكي الذي كانت تمثله مجلة لاروندا، وفي الأغلب الأعم كنت متأثراً بالشاعر كارداريلي. ولا أعرف بالضبط هل حاجتي إلى الشعر (والاكتشاف المتزامن لشوبان) هو الذي تحكم في ميلاد حبي الأول، وكان حباً أفلاطونياً صامتاً، أم العكس هو الذي حدث. وكيفما كان الحال، لقد كان اللقاء كارثياً. وكلما أخذني الحنين النرجسي الرقيق إلى هذه المحاولات، فإنني لا يمكن أن أذكرهما دون أن أشعر بخجل عميق ومبرر. ومع ذلك، فمن هذه التجارب تولد لدي أيضاً نفَس أخلاقي نقدي: ذاك الذي دفعني، في ظرف سنين قليلة، إلى الاعتقاد أن شعري كان له نفس الأصالة الوظيفية والشكل الذين يتميز بهما الحماس الطفولي. ومن هنا كان القرار (الذي حافظت عليه لمدة 30 سنة) أن أتخلى عن الكتابة الإبداعية والاقتصار على التفكير الفلسفي والنشاط النقدي.

الناقد والسارد

ولم أشك أبداً لمدة ثلاثين سنة من تبعات هذا القرار. ما أود قوله هو أنني لست من هؤلاء الذين يحترقون رغبة في الانتقال إلى الفن، هم الذين كتب عليهم أن يختصوا في الكتب العلمية. لقد كنت أشعر بنفسي حراً، بل أعتبر باستخفاف أفلاطوني، أن الشعراء أسرى أكاذيبهم، محاكين للمحاكاة وعاجزين على الوصول إلى تلك الرؤية البالغة السمو التي كنت وفقها أنا ـ الفيلسوف ـ أمارس تجارة يومية طاهرة وهادئة.

ولقد أدركت أنني كنت حينها أستجيب لحاجة سردية دون أن أعي ذلك، وذلك من خلال ثلاث طرق: أولاً تم ذلك من خلال تمارين متواصلة على السردية الشفهية (عندما كبر أبنائي، بدأت أحن إلى طفولتهم لأنني افتقدت رواية الحكايات). وبعد ذلك من خلال اللعب على المحاكاة الأدبية الساخرة والمعارضات المتنوعة (موسم موثق من خلال يوميات: "معارضات ومستعارات pastiches et postiches"، وقد كتب في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات). وأخيراً من خلال التعامل مع كل محاولة نقدية تعاملاً سردياً. علي أن أشرح هذه النقطة لأنها أساسية في نظري من أجل فهم نشاطي النقدي ونشاطي كسارد، وإن كان ذلك متأخراً.

عندما ناقشت رسالتي حول قضايا الجماليات عند القديس توماس الأكويني، راعني اعتراض تقدم به المقرر الثاني (أوغوستو غوزون الذي نشر رسالتي بعد ذلك كاملة): لقد قال لي بما معناه

لقد نظمت أجزاء بحثك كما لو أن الأمر يتعلق برحلة بحث، وأشرت حتى إلى السبل الخاطئة ثم أشرت إلى الفرضيات التي تخليت عنها لاحقاً. أما الباحث الناضج، فإنه يبدأ بالتجريب وبعد ذلك لا يقدم للجمهور (في الصيغة النهائية) سوى النتائج. وأعترف أن أطروحتي كانت بالفعل كذلك، ولكنني لم أشعر بهذا باعتباره حداً من قدراتي. على العكس من ذلك، فبدءاً من تلك اللحظة تبلورت لدي قناعة أن كل بحث يجب "أن يُحكى" أيضاً. وهكذا كان سلوكي، فيما أعتقد، مع كل الأبحاث اللاحقة.

وبناء عليه، يمكن ببساطة ألا أكتب قصصاً، إنني ألبي حاجة انفعالية سردية بطريقة أخرى، وعندما أقدمت بعد ذلك على كتابة قصص، فإنها لم تكن سوى سجل لبحث (إن لم تكن فيما نسميه، في النوع السردي، رحلة البحث).

من أين ننطلق ؟

لقد كتبت بين السادسة والأربعين والثامنة الأربعين من عمري أولى رواياتي، اسم الوردة. وليس في نيتي أن أناقش هنا الدوافع التي قادتني إلى كتابة رواية أولى (كيف نعبر عنها؟ الدوافع الوجودية، ربما)، فهي كثيرة ومتضافرة، إن القول إن رغبة ما استبدت بي لكتابة رواية يبدو لي سبباً كافياً.

إن سؤالاً من الأسئلة التي وضعتها صاحبة هذا الكتاب[1] على الكتاب الذين حاورتهم يتعلق بالمراحل المتتالية الخاصة بسيرورة ولادة نص ما. إن السؤال يقتضي، من حسن الحظ، أن الكتابة تنجز على مراحل. عادة ما تتأرجح المساءلات الساذجة بين قناعتين تتناقضان فيما بينهما: الأولى تتصور أن النص الإبداعي يتطور من تلقاء ذاته ضمن شعلة صوفية نتيجة حالة وحي. أما الثانية فترى أن الكاتب يتبع وصفة، ما يشبه القاعدة السرية التي يود الناس اكتشافها.

إن القاعدة لا وجود لها، أو إن شئتم هناك الكثير من القواعد المتغيرة والمطاطية، ولا وجود لمادة للوحي. بالتأكيد هناك ما يشبه الفكرة الأولى ومراحل دقيقة لسيرورة تتطور شيئاً فشيئاً.

لقد ولدت رواياتي الثلاث انطلاقاً من فكرة أولى كانت أكثر من مجرد صورة: إنها تلك التي استحوذت علي وولدت داخلي الرغبة في الاستمرار. لقد كتبت رواية عندما شدتني فكرة الجريمة التي ارتكبت ضد كاهن في مكتبة. وكما أشرت إلى ذلك في *"حاشية على اسم الوردة"* : "كانت لدي رغبة في تسميم كاهن"، ولقد قرأت هذه الصيغة الاستفزازية في بعدها الحرفي، مما أطلق عنان سلسلة من الأسئلة المتتالية حول الدافع إلى ارتكاب هذه الجريمة. ولكن لم تكن

---

[1] لقد طرحت ماريات تيريزا سيرافيني أسئلة على مجموعة من الكتاب تتعلق بطريقتهم في الكتابة. ومنها هذا السؤال الذي طرح على إيكو ونشرت الأجوبة في كتاب.

لدي الرغبة في تسميم راهب (ولم أسمم أي راهب): لقد أسرتني صورة كاهن يتسمم وهو يقرأ كتاباً في مكتبة. لا أعرف هل كنت تحت تأثير الشعرية الكلاسيكية للفيلم البوليسي الأنجلوساكسوني، الذي يرى أن الجريمة يجب أن تتم في دير. قد أكون قد انطلقت من انفعالات استشعرتها وأنا في سن السادسة عشرة، أثناء درس خاص بالتمارين الروحية في كنيسة بندكتية. لقد كنت أتجول في أروقته القوطية والرومانية ثم دلفت إلى مكتبة ظليلة حيث عثرت على "كتاب للحوليات" خاص بحياة القديسين (acta sancturum) مفتوحاً وموضوعاً فوق قمطر، وبفضله علمت أنه ليس هناك فقط رجل سعيد اسمه أومبيرتو، يحتفل بذكراه كل رابع مارس، ولكن هناك القديس أومبيرتو، كاهن يحتفل بذكراه في اليوم السادس من كل شهر سبتمبر، كاهن أقنع أسداً في الغابة باعتناق المسيحية. وهكذا يبدو أنه ومنذ تلك الفترة، وأنا أتصفح هذا الكتاب المفتوح بشكل عمودي أمامي، وفي صمت رهيب بين أشعة ضوء يتسلل من خلال الزجاج المعتم، كما لو أنها ملتصقة بالحائط راسمة في نهايته دوائر، لقد شعرت لحظتها بنوع من الحزن.

لا أدري. فصورة الكاهن الذي تسمم وهو يقرأ كتاباً، قد دفعتني في لحظة ما إلى بناء شيء ما يحيط بهذه الصورة. أما ما تبقى فقد ولد شيئا فشيئا من أجل إعطاء معنى لهذه الصورة، بما في ذلك تحديد تاريخ الوقائع في القرون الوسطى. في البداية، كنت أود تحديد تاريخ الوقائع في عصرنا الراهن، وبعد ذلك، وبما أنني أحب وأعرف القرون الوسطى قررت أن أجعلها مسرحاً لأحداث

روايتي. وكل شيء بعد ذلك جاء من تلقاء نفسه شيئاً فشيئاً وأنا أقرأ، وأنا أعيد تأمل الصور، وأنا أفتح دولابا حيث كانت جذاذاتي القروسطية ملقاة منذ 25 سنة، وكانت قد حررت لأغراض أخرى.

وكانت الأمور مع بندول فوكو أكثر تعقيداً. فالصورة البذرة ـ أو بالأحرى الصورتان كما سنرى ـ بحثت عنها على طريقة المحلل النفسي الذي يعمل على الكشف المتصاعد لسر مريضه في ذكريات غير منظمة وأجزاء من أحلام. في البداية كنت منشغلاً بشيء واحد: لقد كتبت رواية هي الأولى في حياتي وقد تكون الأخيرة، هكذا كنت أحدث نفسي. ذلك أن لدي إحساس أنني وضعت فيها كل ما يروقني ويحيرني، وكل ما يمكن أن أقوله عن نفسي، ولو بشكل غير مباشر. فهل بقي شيء ما هو حقاً ملكي ويمكن أن أحكيه؟ وتواترت على ذهني صورتان.

الصورة الأولى خاصة بالبندول الذي رأيته لأول مرة منذ 30 سنة في باريس وأثار دهشتي. لا أدعي أنني كنت قد نسيت هذه الصورة، وقد مرت عليها ثلاثون سنة. على العكس من ذلك، فلقد طلب مني أحد الأصدقاء المخرجين في الستينيات كتابة سيناريو فيلم. لا أود الحديث عن ذلك، فالسيناريو استعمل بشكل سيء وخرج منه فيلم سيء لا علاقة بالفكرة الأصلية، ومن حسن حظي حصلت على تعويض مادي رمزي، وبسبب ذلك أيضاً، اشترطت ألا يظهر اسمي في الفيلم. ومع ذلك تضمن هذا السيناريو مشهداً تجري أحداثه في كهف يتدلى في وسطه بندول يتعلق به شخص ويلعب بالسيف.

أما الصورة الثانية فقد فرضت نفسها علي فرضاً وهي تلك التي كنت أتصور نفسي ألعب في نافخ في مراسيم دفن مناضل. إن الأمر يتعلق بقصة حقيقية لم أتوقف أبداً عن روايتها. لم يكن ذلك دائماً، ولكن في كل وضعيات الأنس: في أواخر الليل مع آخر ويسكي في الظلام في قلب حانة حنون، أو أثناء نزهة على ضفاف مرآة من الماء عندما أحس بامرأة، بجانبي أو أمامي، لا تنتظر سوى حكاية جميلة لكي تقول "آه ما أجمل هذا" وتأخذ يدي. قصة حقيقية تراكمت حولها الكثير من الذكريات، وكنت أجدها جيدة.

هو ذا البندول والقصة في المقبرة ذات يوم مشمس. أحسست بأني قادر على سرد أشياء حول هاتين القضيتين. المشكلة الوحيدة كانت هي: كيف يمكن المرور من البندول إلى النافخ؟ لقد أخذ مني الجواب على هذا السؤال ثماني سنوات، وكانت الرواية.

الشيء ذاته حدث مع رواية "*جزيرة اليوم السابق*". لقد انطلقت من صورتين قويتين كانتا جوابا مباشرا عن سؤال: ماذا بإمكاني أن أحكي، إذا كنت سأكتب رواية ثالثة؟ لقد تحدثت كثيراً عن الأديرة والمتاحف، هذا ما قلته لنفسي، أي تحدثت عن أماكن ثقافية، على أن أكتب عن الطبيعة. عن الطبيعة فقط. ولكن أين سأجد الطبيعة وحدها؟ على أن أضع غريقاً نجا من الموت في جزيرة خالية.

وبعد ذلك، وفي الفترة ذاتها، ولكن لأسباب مختلفة كلية، اشتريت ساعة تنتمي إلى ما يطلق عليه وورلد تايم (ساعة العالم) يتوسطها تاج يدور في الاتجاه المعاكس للرقاص من أجل مطابقة

الوقت المحلي مع سلسلة من الأماكن المنقوشة على تاج أكبر. لقد كان هذا النوع من الساعات يحمل أيضاً سمة الخط الخاص بتغير التواريخ. أن يكون هذا الخط موجود فهذا أمر يعرفه الجميع، وإن كان ذلك فقط من خلال قراءة رواية طواف العالم في 84 يوماً، ولكننا لا نفكر في ذلك كل يوم. لقد كان الأمر صارخاً بالنسبة إلي: بطلي سيكون في غرب هذا الخط ويرى الجزيرة في الشرق، بعيداً في الفضاء وفي الزمان أيضاً. وبسرعة قررت أنه يجب ألا يكون في الجزيرة، بل في مواجهتها.

في البداية، وبما أن ساعتي تشير، في النقطة المفصلية، إلى جزر الألوتيين (aléoutiennes) فلا داعي لوضع شخص يقوم بشيء ما. أين إذن؟ ملقى فوق حاملة بترول؟ وبالإضافة إلى هذا، وكما أشير إلى ذلك في مكان ما، إذا كنت سأحكي عن مكان ما فهذا يقتضي زيارته، ولكن فكرة أن أذهب للتجوال في أماكن باردة بحثا عن حاملة بترول لم يكن بالشيء الذي يروقني.

وبعد ذلك، وأنا أواصل تفحص الأطلس، اكتشفت أن الخط يمر أيضاً على أرخبيل فيدجي وسماموآ وجزر سالومون... وهنا استحضرت ذكريات أخرى، وظهرت آثار أخرى. بعض القراءات كانت كافية لأجد نفسي مباشرة في القرن السابع عشر، القرن الذي شهد البدايات الأولى للرحلات الاستكشافية في المحيط الهادي. وهذا هو مصدر احتكاكي بالثقافة الباروكية. وهو مصدر فكرة أن يكون هذا الرجل قد غرق على متن باخرة خالية من الركاب، ما

يشبه الأسطول الشبحي. وبدأت الرحلة. وفي هذه المرحلة كان بإمكاني التصريح أن الرواية أخذت طريقها.

يجب بناء عالم أولاً

ولكن إلى أين تسير الرواية؟ وهذا هو مصدر الإشكال الثاني الذي أعتبره أساسياً في شعرية السردية. عندما يطرح علي في حوار ما السؤال التالي: كيف كتبتم روايتكم؟ عادة ما أجيب باقتضاب من اليسار إلى اليمين. ولكنني أتوفر هنا على مساحات أوسع تمكنني من تقديم جواب أكبر.

إنني لا أعتبر الرواية في واقع الأمر مسألة لسنية فقط (أو على الأقل بعد أن راكمت تجارب أربع) إن الرواية تستعمل مستوى للتعبير (شأنها شأن كل سرد يومي من قبيل لماذا تأخرت هذا الصباح، أو كيف تخلصنا من متطفل) من أجل الحديث عن مستوى للمضمون، أي الوقائع المسرودة (الكلمات بطبيعة الحال التي يصعب ترجمتها في الشعر لأن الصوت أساسي في الشعر). ولكن بإمكاننا الآن تحديد صعيدين اثنين، القصة والبناء.

فقصة صاحبة القلنسوة الحمراء هي عبارة عن مقاطع حدثية مرتبة كرونولوجيا: الأم ترسل ابنتها إلى الغابة، الطفلة تلتقي بالذئب، الذئب ينتظرها في بيت جدتها، سيبتلع الجدة وسيتقمص

مظهرها الخ. إن البناء ينظم هذه العناصر بطريقة مغايرة: مثلاً يمكن للحكاية أن تبدأ بالطفلة التي ترى جدتها وتفاجئها ملامحها، لتتذكر اللحظة التي غادرت فيها المنزل. أو تبدأ بالطفلة التي تدخل إلى المنزل سليمة وهي تشكر الصياد، وتحكي لأمها المراحل السابقة للحكاية.

إن قصة ذات القلنسوة الحمراء تركز على القصة (وعلى البناء بشكل غير مباشر) لدرجة تمكننا من الحديث عنها من خلال أي خطاب، أي من خلال أي تعبير: الصور السينمائية، بالفرنسية أو الألمانية أو الأشرطة المصورة (وهذا أمر قد حدث).

عادة ما كنت أتعامل مع العلاقة بين التعبير والمضمون باعتبارها تشير إلى تقابل بين النثر والشعر. لماذا "كانت الفيف تيريزا في الحشائش ـ وقد فاجأت فراشة تحلق؟ لم لم تفاجئها في حقل؟ أو بين أزهار متصاعدة تتسلقها الفراشات بمهارة وترتشف الرحيق المغذي؟ بطبيعة الحال لأن ذلك يعود إلى وجود تناغم موسيقي بين erbetaa وfarfaleta، بينما ترتبط cesouglio موسيقيا مع guazzabuglio. فلنترك تيريزا وشأنها ولنهتم بمونتال Montale "لقد أحسست مراراً بنفور من الحياة ـ جدول الماء المخنوق يحدث خريراً ـ انحسار الأوراق الجافة، إنه الفرس المنطلق". لماذا اختار الشاعر من كل هذه الرموز لتصوير انبعاثات اليأس من الورقة الجافة، وليس ظواهر أخرى دالة على الذبول والموت؟ لماذا خرير الجدول المخنوق؟ أم أن الجدول يحدث ذلك الصوت، وهو جدول، لأنه يمهد الطريق لظهور هذه الورقة؟ وكيفما كان الحال فإن

إكراهات هذه القافية (oglia) هي مصدر هذه المعاظلة الرائعة riarsa (الجافة) التي تزرع في البيت الموالي احتضار حياة كانت بالأمس مخضرة وتنبعث منها الآن حشرجة من هذا التشنج الأخير الذي يمزقها.

ذلك أننا لو كنا أمام جدول borbatta يحدث خريراً، فإن التعبير عن التبرم من الحياة كان من الضروري أن يتم من خلال الظلام، وضمن رائحة البراز (وهنا يتعلق الأمر بلعب، وهذا من حسن حظ الشعر).

لقد كتب فيرغا: قديماً كان المالافوغليا كثيرو العدد كثرة أحجار الطريق القديم في تيرازا "و" لقد كانوا منتشرين إلى حدود فوغنيا وأسي كاستيلو ". بطبيعة الحال كان بإمكانه اختيار أسماء أخرى لضواحي أو قرى (قد تستهويه مونتيبيليسو أو فيزيربا)، ولكن اختياره كان محكوماً بقراره جعل الأحداث تجري في سيسيليا، وحتى التشابه بين أحجار الطريق كان محدداً من خلال طبيعة المكان الذي لا يبيح الحديث عن الحشائش الممتدة والرعوية الشبيهة بأراضي إيرلاندا.

وبناء عليه، فإن اختيار التعبير في الشعر هو الذي يحدد المضمون، أما في النثر فالعكس هو ما يحدث، إن العالم المنتقى والأحداث التي تتم داخله هي التي تفرض علينا الإيقاع والأسلوب واختيار المفردات ذاتها.

ومع ذلك سيكون من الخطأ القول إن المضمون في الشعر لا قيمة له (ومعه العلاقة بين القصة والمبنى). ففي قصيدة "سيلفيا"

لليوباردي هناك قصة (كانت هناك فتاة لها من الصفات كذا وكذا وكان الشاعر يحبها وماتت وها هو الشاعر يتغنى بها)، وهناك عقدة (يدخل الشاعر إلى مسرح الأحداث في البداية عندما تكون الفتاة قد ماتت، ويعيد لها الحياة في ذكرياته). ولا يكفي القول إن ترجمة هذه القصيدة تقتضي أن يتم التخلي عن مجموعة من القيم الصوتية الرمزية (سيلفيا / ساليفي) والتخلي أيضاً عن القافية والعروض. يجب أن نضيف إن الترجمة التي لا تحترم لا القصة ولا البناء هي ترجمة خاطئة. قد يتعلق الأمر بترجمة لشعر آخر.

قد تبدو هذه الملاحظة مبتذلة، ومع ذلك فإنها تقول لنا إن المؤلف في النص الشعري ذاته يحدثنا عن عالم (هناك منزلان، واحد في مواجهة الآخر، هناك فتاة تهتم بأشغال البيت). وهي بالأحرى حالة النوع السردي. لقد كان مانزوني يكتب بشكل جيد (هذا ما يقال عادة)، ولكن أي مصير كان سيكون لروايته دون وجود اللومباردي القرن السابع عشر، وبحيرة شوم حيث عشيقان من طبقات شعبية، حاكم متعجرف وخوري جبان؟ ما مصير "المخطوبان" لو كانت الأحداث تجري في نابل، والحال أن إليونا بيمونتال فونسيكا قد شُنق ؟ فلنحترس.

ولهذا السبب، فإنني، وأنا أشتغل على رواية ***"اسم الوردة"***، توقفت عن الكتابة لمدة سنة (وعلى الأقل سنتين بالنسبة لبندول فوكو، والفترة ذاتها في رواية جزيرة اليوم السابق). كنت أقرأ، وأرسم خطاطات، كنت أخترع عالماً، وكان على هذا العالم أن يكون دقيقا جدا لكي أتحرك داخله بثقة مطلقة. في حالة اسم الوردة،

رسمت العديد من المتاهات وتصاميم لأديرة استناداً إلى رسوم أخرى واستنادا إلى أماكن زرتها، ذلك أنني كنت أود أن يشتغل كل شيء، وكنت أود أن أعرف المدة الزمنية الذي تستغرقها تنقل شخصيتين من مكان إلى آخر وهما تتجاذبان أطراف الحديث. وهذا ما كان يحدد مدة الحوار.

فإذا كان علي أن أكتب في رواية ما: "بينما كان القطار متوقفا في محطة مودين، نزل بسرعة لشراء جريدة"، فإنني لن أفعل ذلك لو لم أكن قد زرت مودين لكي أتأكد أن القطار يتوقف طويلاً في محطتها، وعرفت المسافة بين الكشك والرصيف (وهذا يصدق أيضاً على توقف القطار أيضاً في إنيسفري). هذا لا يهم كثيراً تطور القصة (أعتقد ذلك)، ولكنني إذا لم أقم به لا يمكنني سرد أي شيء.

أشير في "بندول فوكو" إلى وجود دارين للنشر مانيزيو وغراماند ضمن مؤسستين متجاورتين وبينهما ممر بمدخل له ثلاث درجات. لقد قمت بحسابات كثيرة لمعرفة هل بالإمكان قيام ممر بين العمارتين، وهل يجب القيام بتسوية للأرض من خلال رسم تصاميم عديدة. إن القارئ يصعد هذه الدرجات دون الانتباه إلى ذلك (أعتقد) ولكن الأمر كان بالنسبة إلي أساسياً.

تساءلت أحياناً هل كان من الضروري رسم عالمي بكل هذه الدقة، فهذه الجزئيات لا أثر لها بعد ذلك في القصة. ولكنها كانت، دون شك، مفيدة بالنسبة إلي من أجل خلق ألفة داخل المكان الموصوف. زد على ذلك أن هناك من روى لي أن فيسكونتي كان يفرض، إذا تحدث شخصان في فيلم عن صندوق مليء

بالجواهر، أن يكون الصندوق مملوءاً بجواهر أصلية، حتى لو ظل الصندوق مغلقاً، وإلا لن تكون للشخصيتين أية مصداقية ـ سيلعب المثلون أدوارهم بقليل من الاقتناع.

وهكذا، فإني رسمت في رواية "اسم الوردة" بورتريهات رهبان الدير. رسمت جلهم (وليس كلهم) بلحى، حتى وإن كنت غير متأكد من أن البندكتيين كانوا يطلقون لحاهم في تلك الفترة ـ وأصبح هذا الأمر مشكلة فيلولوجية بحيث إن جان جاك أنو مخرج الفيلم حل المشكلة بمساعدة بعض المتخصصين في المسألة. والجدير بالملاحظة أن الرواية لا تقول أبداً إن هؤلاء كان يطلقون لحاهم أم لا يفعلون. ولكنني أنا كنت في حاجة إلى التعرف على شخصياتي عندما أعطيهم الكلمة أو أدفعهم لفعل شيء ما، وبدون ذلك ما كان بإمكانهم أن يقولوا شيئاً.

أما في حالة بندول فوكو فقد قضيت ليال كثيرة في معهد الموسيقى والفنون إلى أن تغلق أبوابه، ففيه تدور بعض المغامرات الأساسية للقصة. ولكي أتحدث عن الهيكليين ذهبت لزيارة غابة الشرق في فرنسا حيث توجد آثار قبطانيتهم (التي تشير إليها الرواية من بعيد). ولكي أصف تسكع كاسوبون ليلاً في باريس من المعهد إلى ساحة فوسج ثم إلى برج إيفل، قضيت ليال كثيرة ما بين الثانية والثالثة صباحا أمشي وأنا أتحدث إلى مسجل أحكي لنفسي ما أراه لكي لا أخطأ في أسماء الأزقة ومفارق الطرق. ولقد ذهبت، في حالة جزيرة اليوم السابق، إلى بحر الجنوب، إلى الموقع الجغرافي بالضبط الذي أتحدث عنه لكي أتأكد من لون البحر

والسماء والسمك والمرجان، وذلك في أوقات مختلفة من اليوم. ولكنني اشتغلت أيضا لمدة سنة أو سنتين برسوم ونماذج مصغرة لسفن تلك الحقبة لكي أتعرف عن قرب على حجم كابينة الملاحة والمقصورة وكيفية الانتقال من هذه إلى تلك.

عندما اقترح علي ناشر أجنبي منذ فترة قصيرة أن أدرج في الرواية رسما للسفينة، كما كان الشأن مع كل الطبعات الخاصة باسم الوردة، حيث تضمنت كلها تصميما للدير، هددت باللجوء إلى محامي. لقد كنت أرغب في رواية *اسم الوردة* أن يعرف القارئ بالضبط طبيعة الأمكنة، أما في الجزيرة فقد كنت أود أن يضل القارئ طريقه ويتيه، ويفقد القدرة على تحديد الاتجاهات داخل هذه السفينة الصغيرة، وعليه أن يدرك أن هناك مفاجآت تنتظره باستمرار. ولكن من أجل حكاية عالم غامض وقلق، الحياة فيه بين الحلم والصحو والاستثارة الكحولية، ومن أجل خلخلة أفكار القارئ، كنت في حاجة إلى أن تكون أفكاري واضحة وأكتب وأنا استعيد هيكل سفينة رسمت حدودها بدقة متناهية.

من العالم إلى الأسلوب

عندما يتم رسم العالم ستأتي الكلمات من تلقاء نفسها (إذا مر كل شيء على ما يرام)، وستكون هي ما يشترطه العالم مع

الأحداث التي ستقع. وهذا ما يفسر لماذا كان أسلوب رواية اسم الوردة هو أسلوب الحولي القروسطي، وهو أسلوب تام الانسجام. إنه دقيق ووفي وساذج ومندهش، ومباشر إذا كان الأمر يقتضي ذلك (كاهن بسيط من القرون الوسطى لا يمكن أن يكتب كما يكتب غادا ولا يتذكر كما يفعل ذلك بروست). وبالمقابل يجب الاستعانة بتعددية لغوية، منها لغة أغليي المهذبة والكلاسيكية، ولغة بيلبو المتنورة والأدبية بشكل ساخر، ومنها أيضا لغة غاراماند، وأخيراً الحوارات الطفولية للمحررين الثلاثة أثناء تهويماتهم اللامسؤولة القادرة على مزج الإحالات العالمة باللعب بالكلمات المشبوهة. ولكن ما يسميه ماريا كونتي(1) (وأنا مدين له بهذه الملاحظة) "قفزات السجلات" لا يعود فقط إلى قضايا أسلوبية: إن مصدر هذه القفزات هو طبيعة العالم، غير المتكافئ ثقافيا حيث تجري أحداث القصة.

أما فيما يتعلق برواية *"جزيرة اليوم السابق"*، فإن طبيعة العالم الذي يشكل البداية هو الذي حدد الأسلوب وحدد أيضاً بنية النقاشات والصراعات اللامتناهية بين السارد والشخصيات، ونتيجة لذلك انخراط القارئ الذي يتم استحضاره باستمرار باعتباره شاهداً ومتواطئا في هذه الصراعات. والواقع أن وقائع القصة في البندول حدثت في العصر الراهن، لذلك لم تطرح كيفية العثور على لغة قديمة. أما في اسم الوردة فالقصة حدثت في أزمنة غابرة واللغة المستعملة كانت لغة مختلفة. إن الأمر يتعلق بتلك اللغة اللاتينية الكهنوتية التي يجب أن تذكر باستمرار (أكثر مما يجب كما يعتقد البعض) أن القصة تنتمي إلى حقبة موغلة في القدم. ولهذا السبب

كان النموذج الأسلوبي، بشكل غير مباشر، هي لاتينية حوليي تلك المرحلة، وبشكل مباشر كانت الترجمات المعاصرة التي نقرأها عاده (وبعد ذلك أخذت احتياطاتي ونبهت على أنني أكتب انطلاقاً من ترجمات القرن التاسع عشر لحوليات قروسطية).

وفي المقابل، فإن شخصيتي في جزيرة اليوم السابق لا يمكنها أن تتحدث سوى لغة الباروك، ولكنني لم أكن قادراً على القيام بذلك إلا إذا كنت سأستنسخ حكاية المخطوط التي تنكر لها مانزوني في بداية كتابته. كان علي أن أستعين إذن بسارد يمتعض أحيانا من التقلبات اللفظية لشخصيته، وأحياناً يصبح ضحيتها، أحياناً يهدئها من خلال الاستعانة بالقارئ.

وهكذا فرضت علي نماذج ثلاثة، "تمارين أسلوبية" مختلفة، تحولت فيما بعد، أثناء الكتابة، إلى ثلاثة أنماط للتفكير والرؤية، بل لقد استطعت أن أترجم من خلال هذه الحدود تجربتي اليومية في تلك الفترة.

استثناء باودولينو

لقد قلت لحد الآن إن 1- ننطلق من فكرة بذرة، و2- إن بناء العالم يحدد الأسلوب. ويبدو أن تجربتي السردية الأخيرة باودولينو هي على النقيض من هذين المبدأين. لقد كانت بحوزتي أفكاراً - بذوراً كثيرة لمدة سنتين تقريباً، ولأنها كانت كثيرة فهي دليل على

أنها ليست أفكاراً - بذوراً. فلم تقد أية فكرة من هذه الأفكار إلى بنية عامة للرواية، بل قادت إلى وضعيات محدودة في بعض الفصول.

إن الفكرة الأولى، ولا داعي لذكرها، تخليت عنها لأسباب متعددة وخاصة أنني لم أستطع تطويرها، وأحتفظ بها، ربما، من أجل كتابة رواية خامسة. لقد كانت هذه الفكرة مرفقة بفكرة ثانوية يمكن ردها بشكل مبتذل إلى ثيمة القتل التي تتم في غرفة مغلقة، وقد استعدت هذه الثيمة، كما يبدو ذلك من خلال قراءة الرواية، من أجل صياغة الفصل الذي يتحدث عن موت فرديرك فقط.

أما الثانية فهي أن المشهد الأخير يجب أن يتم وسط جثث محنطة لكبوشيي بلارمو (ولقد ذهبت إلى هناك عدة مرات وجمعت الكثير من الصور للمكان ولكل مومياء). وسيدرك من قرأ الكتاب أن هذه الفكرة استثمرت في المواجهة النهائية بين باودولينو والشاعر، ولكن وظيفتها، ضمن الاقتصاد العام للرواية، هامشية، بل هي مجرد وظيفة سينوغرافية.

أما الثالثة فهي أن الرواية ستهتم بمجموعة من الشخصيات التي تشتغل بالمزيف. لقد اهتممت بسميائيات المزيف في بعض المناسبات[2]. وفي البداية كانت شخصياتي معاصرة، قررت تأسيس جريدة يومية وقمت بتجريب مجموعة كبيرة من العدد صفر، كنت

---

[2] وخاصة في "faux et contre façons" in les limites de l'interprétation وأيضاً في كتابي هذا، الدرس الافتتاحي حول المزيف.

أود أن أعرف كيف يتم "خلق" السبق الصحفي. وفي الواقع كنت أود أن أضع لروايتي العنوان التالي *"الرقم صفر"*. ولكن هنا أيضاً أحسست بأن هناك شيء ما ليس على ما يرام، وكنت أخشى أن أجد نفسي مع شخصيات بندول فوكو من جديد.

وخطر على بالي أحد أشهر أشكال التزوير في العالم الغربي، رسالة الراهب يوحنا. لقد استثارت هذه الفكرة مجموعة كبيرة من الذكريات والتجارب القرائية. في سنة 1960 كلفت في دار النشر بومبياني بالطبعة الإيطالية lands beyond لـ ليفي وسبراك ديكامب. لقد كان هناك بطبيعة الحال الفصل الخاص بملكوت الراهب يوحنا وفصل آخر حول القبائل الإسرائيلية المشتتة. وقد وضع على الغلاف سيابود[3] (مأخوذ من نقش يعود إلى القرن الخامس عشر مع صباغة مزيفة على ورق مقوى). سنوات بعد ذلك اشتريت خريطة بالألوان مأخوذة من أطلس أورتيوس، وهي خريطة تمثل لأراضي الراهب يوحنا وعلقتها في مكتبي. في سنوات الثمانينيات قرأت صيغاً متعددة لهذه الرسالة[4]. وفي جميع الحالات، فإن الراهب يوحنا كان دائماً مصدر حيرتي، لقد استثارتني فكرة إعادة الحياة لوحوش تسكن ملكوته، والأفكار الأخرى التي تحكي مختلف روايات الإسكندر، أسفار ماندفيل

[3] Sciapode: كائنات ضخمة يقال إنها كانت تسكن ليبيا، وكان لها أقدام طويلة جداً وكانت تحتمي من الشمس من خلال رفع قدم ف يالسماء لتستظل بها.

[4] وخاصة Gigia zagelli : La lettra del prete , Parme 1990

والحيوانات. وبعد ذلك أصبح ذلك مناسبة جيدة للعودة إلى القرون الوسطى العزيزة على قلبي. وعليه، فإن فكرتي البذرية الحقيقية هي الراهب يوحنا. ولكنني لم أنطلق من هذه الفكرة، لقد وصلت إليها.

قد لا يكون هذا كافياً لو لم تنسب هذه الرسالة (فرضية ممكنة ضمن أخرى) إلى المستشارية الإمبراطورية أيام فريديريك بارباروس. والحال أن فريديك بارباروس هذا كان في نظري اسماً سحرياً آخر، ذلك أنني ولدت في إلساندريا، المدينة التي بنيت من أجل الوقوف في وجه الإمبراطور. وبعدها توالت سلسلة من القرارات التي تكاد تكون غريزية: العثور على فريديرك آخر غير منمط، كما يتصوره ابن لا كما يتصوره الخصوم والبلاط (وانطلقت في قراءة أشياء أخرى عن بارباروس)، سرد الأصول الأولى لمدينتي، خرافاتها ومنها خرافة كاغلياندو وبقرته. ولقد كنت، سنوات قبل ذلك، قد كتبت دراسة حول تأسيس ألساندريا وتاريخها (عنوانه، يا للصدف: "معجزة القديس باودولينو")، ومنه استمدت فكرة بعث قصة شخصية تسمى القديس الحامي لمدينتي، أن أجعل من باودولينو ابنا لكاغلياندو وأن أعطي للقصة طابعاً شعبياً وعجائبياً، خالقاً بذلك ما يشبه الصيغة المضادة لرواية *اسم الوردة*. فهذه تحكي قصة علماء يتحدثون بأسلوب راق، والأخرى قصة بسطاء ومحاربين وهم، بعد هذا وذاك، رعاع يتكلمون بأسلوب ينتمي إلى اللغة الدراجة.

ولكن في هذه النقطة بالذات ما العمل؟ هل يجب أن نعطي الكلمة لباودولينو من خلال لهجته الدارجة التي تنتمي إلى سهول بو في القرن السابع عشر، وهو قرن لا نعرف عنه إلا ما تقوله بعض الوثائق المكتوبة بلغة سوقية ولا شيء عن المنطقة التي تنتمي إلى بييمونت؟ يجب أن نعطي الكلمة لسارد لوثت أسلوبه المعاصر عفوية باوديلينو. وجاءتني فكرة كانت تتحرك في رأسي منذ مدة طويلة دون أن أتصور أنها يمكن أن تساعدني في هذه المناسبة: سرد قصة تجري أحداثها في بيزنطة، ولم لا؟ لأنني لا أعرف الشيء الكثير عن الحضارة البيزنطية ولم يسبق لي أن زرت القسطنطينية. سيرى الكثيرون في الدافع شيئاً بلا قيمة ولا يمكن أن يقود إلى رواية قصة تجري أحداثها في القسطنطينية، زد على ذلك أن روابط بارباروس بهذه المدينة روابط واهية. ولكن عادة ما نقرر سرد قصة فقط من أجل معرفتها بشكل أفضل.

وكان القول وكان الفعل. سافرت إلى القسطنطينية، وقرأت الشيء الكثير عن بيزنطة القديمة وتعرفت بشكل جيد على توبوغرافيتها، تعرفت على نيسيتاس خونياتاس وطريقة سرده الكرونولوجي. لقد عثرت على المفتاح، الطريقة التي من خلالها سأجمع بين "أصوات" سردية: سارد شفاف يحكي عن الحوار الذي جرى بين نيسيتاس وباودولينو، حيث تتعاقب التصورات العالمة والراقية لنيسيتاس وحكايات باودولينو العجائبية، دون أن يعرف نيسيتاس ومعه القارئ، ما إذا كان باودولينو يكذب ومتى

يكذب، فالنقطة الوحيدة القارة هي أنه يعترف بأنه كذاب (مفارقة الكذاب وإبيمينيد والكريتي).

لقد كنت متحكماً في لعبة "الأصوات" عدا صوت باودولينو. وهنا خالفت مبدئي الثاني. لقد كتبت بالقلم وأنا في البادية ما يشكل المذكرات الأولى لباودولينو بلهجة بييمونية مفترضة من القرن السابع عشر، وهي التي ستشكل فيما بعد بداية الرواية (لأقرر أنني سأروي هذا الحدث الذي يمكن العثور عليه في نصوص فيهاردوين، وروبير دوكلاري ونيسيتاس)، كنت حينها ما زلت مازلت منهمكاً في قراءة حوليات الغزو الصليبي للقسطنطينية. لقد أعدت بالتأكيد كتابة هذه الصفحات مراراً فيما بعد في السنوات التالية، بعد أن اطلعت على المعاجم التاريخية الخاصة باللهجات، وكل الوثائق التي كنت أتوفر عليها. ومع ذلك، ومع هذه المحاولة الأولى، ومن خلال الأسلوب اللساني، توصلت إلى أفكار واضحة خاصة بالطريقة التي يفكر من خلالها باودولينو ومن خلالها يتكلم. وعليه، فإن لغة باودولينو لم تولد في النهاية من خلال بناء العالم، ولكن عالماً هو الذي ولد من خلال استنفار طاقات هذه اللغة.

فكيف يمكن حل هذه المشكلة نظريا، لا أعرف. ما علي سوى أن أحيل على والت وايتمان: "أتناقض مع نفسي؟ إذن أتناقض مع نفسي". إن الاستعانة بهذه الخطاطات اللهجية هي التي أعادتني إلى طفولتي ومسقط رأسي، أي إلى عالم سابق البناء، على الأقل في الذكريات.

الإكراهات، والزمن

ومع ذلك (العالم مقابل اللغة أو اللغة مقابل العالم)، لا تعتقدوا أننا سنقضي سنتين أو ثلاث من أجل بناء عالم كما لو أن لهذا العالم وجوداً في ذاته في انفصال عن القصة التي سيحتضنها. إن مرحلة "الخلق" هذه ترفق (في حدود لا يمكن أن أختصرها في صيغة أو برنامج) بفرضية حول البنية الأولية للرواية ـ وللعالم الذي نحن بصدد بنائه. تتكون هذه البنية أساساً من إكراهات ومن تقطيع زمني.

إن الإكراهات أساسية في كل عمل فني. إن الرسام الذي يقرر استعمال الزيت عوض اللون المائي، والثوب عوض الحائط، يختار، في واقع الأمر، إكراهاً. والموسيقي الذي يختار إيقاعاً أولياً (ليغيره بعد ذلك، فهو يفعل ذلك لكي يعود إلى الأول)، والشاعر الذي يغلق على نفسه داخل قافية أو بحر شعري ما، يختار أيضا إكراها. ولا تعتقدوا أن الرسام والموسيقي والشاعر الطليعي ـ الذين يتظاهرون بتحاشي هذه الإكراهات ـ لا يبلورون إكراهات أخرى. إنهم يقومون بذلك، ولكن لا يودون أن تعرفوا ذلك.

قد يشكل اختيار خطاطة خاصة بتتابع الأحداث وفق نوافخ القيامة السبعة إكراها. وقد يكون كذلك اختيار تاريخ محدد للقصة: يمكن أن تتحدثوا عن أشياء ولكنكم لن تتحدثوا عن أشياء أخرى. وقد يتعلق الأمر بإكراه إذا قررتم أن تطلقوا العنان لهوى

شخصياتكم، ولكن ذلك يحتاج مثلا في بندول فوكو إلى 120 فصلاً لا أقل ولا أكثر، وعشرة أجزاء كما هو الحال مع سفر القبالية.

وبعد ذلك ستتحكم الإكراهات شيئاً فشيئا في المقاطع الزمنية. فإذا كنا مضطرين في اسم الوردة، للخضوع إلى المقطع القيامي، فإن زمن الحبكة يمكن أن يتطابق مع زمن القصة (عدا بعض الأقواس الكبيرة): إن القصة تبدأ مع وصول غيوم وأدزو إلى الدير وتنتهي برحيلهما. إن القصة سهلة (وسهلة القراءة).

أما في البندول، فإن الحركة المتقلبة الناتجة عن رمزية الاسم فرضت علي بنية زمنية من طبيعة أخرى. يصل كاسوبون إلى المعهد ذات مساء، يختفي داخله ويتذكر أحداثا ماضية، لكي تعود القصة إلى نقطة البداية الخ. فإذا كنت في اسم الوردة قد بنيت شيئاً فشيئاً ما يشبه التوقيت أو الأجندة المقطعية، رغبة في تحديد ما يجب أن يقع خلال أسبوع يوما بيوم، فإنني في البندول بنيت ما يشبه البنية المتقطعة التي تسجل عودة الماضي واستباق المستقبل، كما لو أن الأمر يتعلق بمؤشر تصاعدي أو محاور ديكارتية متعامدة. إن الشخصية توجد الآن وهنا، ولكنها تتذكر في فترة محددة في الماضي.

وأجمل شيء هو أن هذه الخطاطات بالغة الحيوية، إذا نظر إليها في انفصال عن بعضها البعض، ولكنني أتوفر على دواليب مليئة بهذه الخطاطات التي تعاود الظهور كلما تقدمت الرواية. أريد أن أقول إن الجميل في القصة هو خلق إكراهات، ولكننا نحس بالحرية في تغييرها أثناء التحرير. عدا أنه في هذه الحالة عليك أن تغير كل شيء وتبدأ من البداية.

ومن بين الإكراهات التي فرضتها رواية بندول فوكو هي كون الشخصيات عاشت سنة 68، وبما أن بيلبو كان يرقن ملفاته على الحاسوب ـ وهذا يلعب دورا شكليا في القصة لأنه يوحي في جزء منه بطبيعته الهشة والتأليفية ـ فإن الأحداث الأخيرة يجب أن تدور بين سنتي 1983 و1984 وليس قبل هذا التاريخ. السبب في ذلك بسيط: فالحواسيب الشخصية الأولى التي تتضمن برامج الكتابة طرحت في السوق الإيطالية سنة 1983 (أو 1982). وهذا يجيب عن الذين يدعون أن رواية *اسم الوردة* كتبت على الحاسوب لكي يفسروا نجاحها. في سنة 1978 ـ 1979 كانت البدايات الخجولة لبيع الحواسيب في الولايات المتحدة الأمريكية، وهي حواسيب رديئة تدعى تاندي لم يتجرأ أحد على استعمالها في كتابة أكثر من رسالة.

ومع ذلك، ومن أجل تصريف هذا الوقت، من 1968 إلى 1983 كنت مكرها على إرسال كاسبون إلى مكان ما. أين؟ لقد قادتني ذكرياتي الخاصة بالطقوس السحرية إلى البرازيل (وهنا كنت أعرف ماذا أقول وكنت أعرف شكل هذا العالم). هو ذا السبب والأصل، وهو ما دفع البعض إلى النظر إلى الأمر على أنه خروج مبالغ فيه عن المسار السردي، ولكنه يعد عندي (وعند بعض القراء الفطنين) على العكس من ذلك أمراً أساسياً. ذلك أنه مكنني من وصف بعض الأحداث والوصول إلى أمبارو، من خلال شكل مكثف للسرد، وتحديد ما سيقع للشخصيات الأخرى في الكتاب.

فلو كانت شركات إ ب م أو آبل أو أوليفيتي وضعت البرنامج وورد في السوق سبع أو ثمان سنوات قبل ذلك، لكانت روايتي مختلفة، ولن يكون هناك برازيل، وهو ما كان سيريح الكثير من القراء السطحيين، ولكنه سيكون مؤسفاً من جوبة نظري أنا.

لقد بنيت رواية جزيرة اليوم السابق استناداً إلى سلسلة من الإكراهات التاريخية، وسلسلة أخرى من الإكراهات الروائية العنيدة. لقد كان مصدر الإكراهات التاريخية هو كوني كنت في حاجة إلى أن يكون روبيرتو، وهو مراهق، موجوداً في مقر الكازال ليشهد موت ريشليو ثم يصل بعد ذلك إلى جزيرته بعد ديسمبر 1642، ولكن ليس بعد 1643، السنة التي سيمر منها تاسمان على الجزيرة، ولو بشهور قبل ذلك، حسب أجندة روايتي. ولكنني لم أكن قادراً على تحديد أحداث روايتي بين يوليوز وغشت، لأنهما يحددان الفترة التي زرت فيها فيدجي، وتحتاج السفينة إلى شهور لكي تصل إلى ذلك الجزء من العالم: وهو ما يفسر الإشارات، الذكية روائياً، إلى ما أقوم به في الفصل الأخير، لكي أقنع نفسي وأقنع القراء أن تاسمان ربما عاد بعد ذلك في أرخبيل ما دون أن يخبر بذلك أحداً. وحينها ندرك الأهمية الاستكشافية للإكراهات التي تضطرك إلى اختراع صمت ومؤامرات وغموض.

ستسألونني دون شك: لماذا كل هذه الإكراهات؟ هل من الضروري أن يشهد روبيرتو موت ريشليو؟ بالتأكيد لا. ولكن كان من الضروري أن أفرض على نفسي إكراهات، وإلا لن تتقدم الرواية من تلقاء نفسها.

أما فيما يتعلق بالإكراهات الروائية، فإنه كان على روبيرتو أن يكون على ظهر السفينة، ولا يخرج منها أبداً ويحاول عبثاً تعلم السباحة لكي يصل إلى الجزيرة. وفي الوقت ذاته، وهو يفكر في الموت والحياة، سيضطر إلى ابتكار كل فلسفة القرن خطوة خطوة لكي يتخلص منها في النهاية نتيجة جهله. إن هذا يشير إلى أكثر من إكراه. لقد اختير لكي يكون مثيراً: إن الأمر يتعلق بجوهر الرغبة ذاتها. أنا آخر من يملك القدرة على نفي ذلك. ومع ذلك، وبما أنني أحلل طريقة كتابتي، وليس ما يجب أو يستطيع العثور عليه قارئ في كتاباتي (فلو كان الأمر كذلك، لكانت الرواية وحدها كافية، وإلا أكون قد أنفقت الكثير من الوقت في كتابتها أو أضعتم أنتم وقتكم في قراءتها، وهو أمر لا نستبعده). ما أود قوله هو أن الإكراه هو الذي يمكن الرواية من التطور وفق معنى محدد من جهة، ومن جهة ثانية، فإن فكرة هذا المعنى، التي ما تزال غامضة، هي التي توحي بهذا الإكراه. وبما أن هذا الأمر لا يمكن أن يكون منفصلا عن ذاك، فإننا نتحدث عن إكراهات لا عن المعنى الذي لا يحق للمؤلف أن يصوغه بشكل مسبق.

وبالمناسبة لقد عرَّف صحفي متحذلق يريد أن يسخر من الروائي انتقاماً من محرر العمود المنحاز سياسياً، الرواية باعتبارها ممارسة للعادة السرية، ليس أكثر. لقد أدرك الجاهل ببذاءته (اللفظية من بين مظاهر أخرى) سر المعنى: إن شروط حياة غريق مفصول إلى الأبد عن موضوع هواه هي بطبيعتها ممارسة للعادة السرية. عدا أن هذا الجزيري الذي أتحدث عنه، المنكفئ على حسيته المتفتحة،

رأى قفة تسقط من السماء والتقطها لكي يلقي بها إلى الطيور والفرائس. إنه لا يمسك بطبيعة "الأشياء الذهنية" ـ فهي في نهاية الأمر ميتافيزيقية ـ في فضيلة العزلة، يفعل ذلك من خلال المحاولة الرامية إلى توليد كينونة عبر نشر بذرة روح يائسة من الوحدة إلى حد الرؤيا، بطريقة غير منتظمة.

ولكن فلنعد إلى موضوعنا. يجب إذن ألا يغادر روبيرتو السفينة (إلا في النهاية، ولكن بقدر وغايات غير واضحة). وبناء عليه، فكل ما يمكن أن نسرده، والذي لا تجري أحداثه على ظهر السفينة، يجب أن يتم من خلال التذكر، وخلاف ذلك سيسقط الحبكة على القصة لكي نضطر إلى رواية التفاصيل الخاصة بشاب، يعيش في باريس، بعد أن قام بمغامرات في كازال، ووجد نفسه على ظهر سفينة الخ.

لقد فرض علي هذا مقطعاً زمنياً لا يشبه ذلك المقطع الملتوي الذي تحقق في البندول، مقطع من نوع خطوة إلى الأمام وثلاث خطوات إلى الوراء، خطوة إلى الأمام، خطوتان إلى الوراء، خطوة إلى الوراء وخطوة إلى الأمام. يتذكر روبيرتو شيئاً ما ويحدث شيء ما على ظهر السفينة. يحدث شيء ما على ظهر السفينة ويتذكر روبيرتو شيئاً ما. وكلما انتقل روبيرتو من 1630 إلى 1643 فوق السفينة تقدمت الأحداث ساعة بساعة، إلى أن يصل الأب كاسبار. وفي هذه المرحلة، تتوقف القصة عند الحاضر، إذا جاز التعبير، بعض الوقت. ثم يختفي الأب كاسبار في البحر ليعود روبيرتو من جديد إلى وحدته.

ماذا سيفعل؟ لقد فرضت علي الإكراهات الروائية أن أدفع به للقيام بمحاولات للوصول إلى الساحل. ولكنها يجب أن تكون بطيئة ومدرجة في سجل يومي ومتكررة ورتيبة. على كل حال كان علي أن أكتب رواية الغاية منها الاستمتاع بلذة السرد ـ وهذا أمر يجب أن ينهض شاهدا ضد مدعي الجمال الذين لم يدركوا سر ذلك، فالسرد يحترم قوانين النوع التي تبلورت ابتداء من الرواية الهيلينية إلى الآن، دون أن نتحدث عن شعرية أرسطو.

ومن حسن حظي كنت ضحية إكراه آخر. فمن أجل استحضار روح رواية القرن السابع عشر أدرجت في البداية شبيها لم أكن أعرف ما أفعل به. وفجأة أصبح الشبيه مفيداً: لقد تصور روبيرتو، وهو يحاول باستمرار الوصول إلى الجزيرة من خلال تعلمه للسباحة (ولم يفلح في ذلك)، رواية شبيهه. وإلى هذا استندت بنية خطوة إلى الأمام وثلاث خطوات إلى الوراء. فإن كان روبيرتو قد فشل في الوصول إلى الجزيرة، فإنه حقق ذلك من خلال شبيهه، فقد جعله ينطلق من نقطة انطلاقه الأولى. جميل أن نعاين رواية تبني نفسها بنفسها. أما أنا فلم أكن أعرف إلى أين سأصل لأن الإكراه الروائي كان يقتضي ألا يصل روبيرتو إلى أي مكان. إن الرواية تنتهي لأنها تسير نحو نهايتها. وهذا ما أود أن يدركه قارئي النموذجي. إن الرواية تبني نفسها بنفسها، لأن هذا تم بهذه الطريقة ويتم دائما بالطريقة نفسها.

ودائما فيما يخص الإكراهات، فإن المحكي النهائي لباودولينو كان من المفروض أن تجري أحداثه في 1204، ذلك أنني كنت أود

سرد أحداث القسطنطينية. ولكن ولادة باودولينو يجب أن تكون حوالي منتصف القرن (حددت ذلك في 1142 باعتباره تاريخا مرجعيا، من أجل الحصول على شخصية قادرة على الفهم والإرادة، ففي تلك المرحلة كانت هناك العديد من الوقائع التي كنت أود سردها لأن ذلك يخدم قضيتي). إن الإشارة الأولى إلى رسالة الراهب يوحنا كانت حوالي سنة 1165، وأنا كنت قد وضعتها للتداول سنوات بعد ذلك، ولكن لماذا لم يسافر باودولينو بعد أن أقنع فريديريك بذلك، للبحث عن ملكوت الراهب يوحنا؟ لأنني كنت أود ألا يعود من هذا الملكوت إلا سنة 1204 لكي يتمكن من سرد القصة على مسامع نيسيتاس أثناء حريق القسطنطينية. وماذا يجب أن يفعله باودولينو مدة أربعين سنة؟ إن الأمر شبيه بقصة الحاسوب في البندول.

سأجعله يقوم بأشياء كثيرة، سأجعله يؤجل دائما سفره. وفي تلك اللحظة كان الأمر يبدو لي وكأنه تبذير بلا قيمة، كان يُخيل إلي أنني أدرج في الحكاية مسامير زمنية من أجل الوصول أخيراً إلى سنة 1204. ولكنني خلقت (وأتمنى ألا يكون الأمر كذلك، فكثير من القراء أحس بذلك) في واقع الأمر تشنج الرغبة (أو الرواية هي التي خلقتها دون أن انتبه إلى ذلك في حينه). إن باودولينو يريد الملكوت، ولكن عليه أن يؤجل دائما البحث عنه. وبهذا فإن ملكوت الراهب يوحنا كان يكبر باستمرار في نفس باودولينو وفي نفس القارئ أيضاً (أتمنى ذلك). نحن هنا أيضا أمام امتيازات الإكراهات.

كيف أكتب

من خلال هذا العرض تبدو عبثية الكثير من الأسئلة من نوع "هل تبدؤون بتدوين ملاحظات، ثم تحررون الفصل الأول أو الأخير، هل تكتبون بالقلم، أم بقلم الرصاص، على الآلة الكاتبة أم على الحاسوب؟"، فإذا كانت لنا الرغبة في بناء عالم يوماً بيوم، وإذا كنا سنجرب مجموعة لا نهائية من البنيات الزمنية، وإذا كانت الحركات التي ستقوم بها الشخصيات، تقتضي أن تتم وفق منطق الحس السليم أو الأعراف السردية (أو ضدا على الأعراف السردية)، وعليها أن تتكيف مع منطق الإكراهات (مع التغيير والتشطيب والتعديل المستمر)، أمكن القول لا وجود لطريقة واحدة لكتابة رواية.

على الأقل بالنسبة إلي. أعرف أن هناك مؤلفين يستيقظون في الثامنة صباحا، يجلسون أمام آلاتهم الكاتبة من الثامنة والنصف إلى الثانية عشرة زوالاً، ويتوقفون لينطلقوا في نزهات إلى المساء. أنا لا أقوم بذلك. أولاً لأن كتابة رواية تقتضي أن يكون فعل الكتابة لاحقاً للتفكير فيها. يجب أولاً أن نقرأ، ونجمع جذاذات ونرسم بورتريهات الشخصيات، وخرائط المكان وخطاطات لمقاطع زمنية. هذه الأشياء تتم بالفوتر أو الحاسوب، حسب الأوقات والمكان الذي نوجد به، ونوعية الفكرة السردية أو المعطى الذي نود تسجيله: على ظهر تذكرة سفر، إذا عنت الفكرة في القطار، على دفتر، على فيشة بقلم بيك أو سجالة، وإن اقتضى الأمر بعصير التوت.

ويحدث لي أن أتخلص أو أمزق أو أنتزع الورقة أو نسيان ما كتبت في مكان ما، ولكنني أتوفر على دواليب مليئة بدفاتر بأوراق من ألوان مختلفة، وفيش بريستول بل وأوراق مقواة. كل هذه الأشياء غير المنظمة من الأسناد تساعدني على التذكر، ذلك أنني أتذكر أن ملاحظة ما قد سجلتها عفويا على ورقة تحمل اسم فندق في لندن، وإن الصفحة الأولى من فصل ما بدأته في مكتبي على جذاذة مخططة وبلون أزرق رمادي، وبقلم خاص، في حين أن الفصل الموالي كنت قد بدأت تحريره في البادية على وسخ يعاد استعماله.

لا أمتلك طريقة ولا يوماً ولا ساعة ولا فصلاً. ولكن من الرواية الثانية إلى الرواية الثالثة بلورت عادة. أجمع أفكاراً، وأسجل ملاحظات، ثم أقوم بتحرير أولي حيثما كنت، ولكن عندما تتاح لي الفرصة لكي أقضي أسبوعاً في منزلي الريفي، فإنني أقوم بتحرير فصول على الحاسوب. وعندما أعود استنسخها وأصححها لأتركها بعد ذلك تنضج في دواليب مكتبي، إلى أن أعود من جديد إلى المنزل الريفي. إن التحرير النهائي لرواياتي الثلاث، الأولى تمت في هذا المنزل، وكان ذلك في عطلة نهاية السنة التي تستغرق عشرين يوماً. ولهذا السبب، فإن هناك بعض التطير بدأ يتسرب إلى نفسي (أنا أقل الناس تطيراً، أمر تحت السلالم، أسلم بحرارة على القطط السوداء التي تقطع طريقي، ومن أجل معاقبة الطلبة المتطيرين أحدد دائماً امتحاناتي الجامعية الثلاثاء أو الجمعة شريطة أن يصادف ذلك 13 أو 17 من الشهر): إن الصيغة النهائية، عدا بعض

التصحيحات الطفيفة، كان من المفروض أن تكون جاهزة في 5 يناير، وهو عيد ميلادي. وإذا لم أكن جاهزا فسأنتظر السنة الموالية (حدث مرة أنني وقد أنهيت تقريباً كل شيء في فاتح نوفمبر، تركت كل شيء على حاله لكي أنهيه في يناير).

ولقد شكلت رواية باودولينو في هذا الإطار استثناء. لقد كتبت بالإيقاع نفسه، وحررت في البادية ولكنني في منتصف التحرير، وكان ذلك في أعياد ميلاد 1999، لم أستطع مواصلة الكتابة. لقد كنت حينها أحرر الفصل الخاص بموت بارباروس، وما كان سيحدث في هذا الفصل سيحدد ما سيحدث في الفصول اللاحقة، ويحدد الطريقة التي سأحكي من خلالها السفر في اتجاه ملكوت الراهب. لقد وقع لي انحباس لمدة شهور، لم أستطع معرفة الطريقة التي تمكنني من تجاوز هذه الحالة أو تغيير الاتجاه، ولم أصل إلى حل، وكنت أتشوق إلى إنهاء هذه الفصول التي كانت تستهويني منذ البداية (والتي مازالت في حاجة إلى كتابة)، يتعلق الأمر باللقاء بين الوحوش واللقاء مع هيباتي Hypatie. كنت أحلم بكتابة هذه الفصول ولكنني أرفض القيام بذلك قبل أن أحل المشكلة التي تشغلني.

وعندما عدت إلى البادية في صيف 2000 "رفعت من الإيقاع" في منتصف يونيو. كنت قد بدأت التفكير في هذه الرواية سنة 1995 وأمضيت خمس سنوات لأحرر نصفها، وقلت لنفسي أنا في حاجة إلى خمس أخر لكي أنهيها.

وبطبيعة الحال، هذا النصف الثاني فكرت فيه كثيراً في هذه السنوات الخمس بحيث شعرت أنها كلها تتزاحم في رأسي (في قلبي وبطني وربما في أماكن أخرى). وباختصار، فما بين منتصف يونيو ومنتصف غشت كان الكتاب جاهزا من تلقاء ذاته دفعة واحدة (وبعد ذلك كانت هناك بضعة شهور للمراقبة وإعادة الكتابة، ولكن الكتاب كان جاهزا، انتهت القصة). وفي هذه المرحلة انهار مبدأ من مبادئي، حتى ولو كان ذلك بشكل لاعقلاني، لم أتمم الكتاب في 5 يناير.

هناك شيء ما ليس على ما يرام، قلت لنفسي. وفجأة وفي 8 يناير ولد حفيدي الأول. كل شيء أصبح واضحاً: للمرة الرابعة هاته كان علي أن أنهي الرواية في عيد ميلاده هو لا عيد ميلادي أنا. لقد أهديت له الكتاب وعاد إلي هدوئي.

الحاسوب والكتابة

ما هو تأثير الحاسوب على كتابتي؟ لقد كان تأثيره كبيراً في تجربتي. ولكنني لا أعرف إلى أي حد على مستوى النتائج.

وبالمناسبة، فإن رواية بندول فوكو تتحدث عن حاسوب يصنع قصائد شعرية ويربط بين الأحداث بشكل عرضي، وكثير ممن حاوروني كانوا يودون بكل ثمن أن أكشف لهم أن روايتي كانت من صنع برنامج في الحاسوب مكنني من اختراع كل شيء. أؤكد أنهم

جميعا كانوا صحفيين يعملون في هيئات تحرير ومقالاتهم كتبت على الحاسوب وأرسلت مباشرة إلى المطبعة ـ وكانوا يعرفون إذن ماذا يمكن أن تقوم به هذه الآلة الخدوم.

ومهما حدث، فإنني فقدت أعصابي ذات يوم وأعطيت لأحدهم الوصفة السحرية التالية:

يجب أولاً أن تكون متوفراً على حاسوب، وهو آلة ذكية تفكر مكانك ـ وهذا يشكل عند الكثيرين امتيازا. برنامج من بعض السطور كاف للقيام بذلك، إن الأمر يتعلق بلعب أطفال. وبعد ذلك ندخل إلى الحاسوب مضمون مئات من الروايات والكتب العلمية، الإنجيل والقرآن والكثير من دلائل الهاتف (وهي دلائل مفيدة جداً بالنسبة لأسماء الشخصيات). سنكون أمام 120 ألف صفحة. وبعد ذلك، وبالاستعانة ببرنامج آخر، يمكن أن ننتقي بشكل اعتباطي، أي أن نمزج بين كل النصوص من خلال بعض التعديلات، كأن نحذف مثلا " أ "، وهكذا، وبالإضافة إلى حصولنا على رواية، سنكون أمام ليبوغراميا[5]. وعند هذه النقطة نضغط على كلمة: طباعة، ولنطبع. وبعد حذف كل ما يندرج ضمن " أ " سنحصل على شيء أقل من 120 ألف. وبعد قراءة متكررة لكل هذه الصفحات، مع التسطير على المقاطع الأكثر أهمية، نشحنها في شاحنة ونضعها في المحرقة. وبعدها نجلس تحت شجرة وبين أيدينا قلم من الفحم وأجود أنواع

---

[5] Lipogramme وهي طريقة قديمة في الكتابة تقتضي عدم إدراج حرف استعمال حرف من حروف الأبجدية (المترجم العربي).

الورق، وبعد أن نحلق بذهننا نكتب سطرين من قبل: القمر يلوح بعيدا في السماء ـ والغابة ترتعش ". يمكن أن يتولد عنه رواية ولكن من نوع الهايكو[6]، فالمهم، في جميع الحالات، هو البداية.

لا أحد كانت له الشجاعة لكي ينشر نصي هذا ولكن أحدهم قال: "هناك إحساس أن الرواية كتبت مباشرة على الحاسوب، عدا مشهد المقبرة: فيبدو أنه كتب هذا المشهد مرات عديدة بالقلم". أشعر بالخجل وأنا اكرر هذا الكلام، يكفي أن أقول إن هذه الرواية مرت بمراحل من التحرير حيث استعمل البيك والفوتر ومراجعات لا حصر لها، ووحده الفصل الخاص بآلة البوق هو الذي كتب مباشرة على الحاسوب، دفعة واحدة. والسبب في ذلك بسيط: لقد حملت هذه القصة طويلاً داخلي، وحكيتها لنفسي مراراً، وكانت وكأنها كتبت من قبل. ولم يكن هناك ما يمكن أن أضيفه. كنت أحرك أصابعي على لوحة المفاتيح كما لو أنني ألعب على البيانو قطعة موسيقية أعرفها عن ظهر قلب. وإذا كان هناك من سعادة في هذا المشهد، فإنها تعود إلى كونها ولدت وأنا في قمة عطائي. تلعبون وقد أسلمتم قيادكم للعب، تسجلون، وتحصلون في النهاية على شيء ما.

والواقع أن ما هو جميل في الحاسوب هو كونه يشجع على العفوية: تكتبون دفعة واحدة وبسرعة، كل ما يخطر لكم على البال. وبعد ذلك تنقحون وتغيرون ما كتبتم.

---

[6] نوع من الشعر الياباني (المترجم العربي).

إن استعمال الحاسوب يخص في واقع الأمر التصحيحات أي المتغيرات.

إن رواية *اسم الوردة* في تنويعاتها المختلفة كتبت على الآلة الكاتبة. وبعد ذلك كنت أصحح وأعيد الرقن، وأحياناً ألصق بعض الفقرات، وبعد ذلك وضعتها بين يدي طرف ثالث لكي يعيد رقن كل شيء. وأعدت التصحيح من جديد وغيرت فقرات وألصقت أخرى. ولكن مع الآلة الكاتبة لا نستطيع القيام بكل التصحيحات. وبعد ذلك نمل من إعادة الطبع، واللصق وإعادة الطبع. أما الباقي فنصححه على البروفات وهكذا.

ومع استعمال الحاسوب تغيرت الأشياء (كتبت رواية بندول فوكو ببرنامج word star 2000 وجزيرة اليوم السابق word 5 وباودولينو بـ winword في كل صيغها وعلى مدى سنوات). علينا أن نصحح إلى ما لا نهاية. أكتب، ثم أطبع ثم أقرأ من جديد وأصحح وأعيد الطبع. لقد احتفظت بكل الصيغ (مع بعض النقائص). ولكن سيكون من الخطأ الاعتقاد أن مهووساً بالصيغ يمكنه ذات يوم إعادة بناء سيرورة الكتابة عندي. وفي الواقع أنا أكتب (على الحاسوب) ثم أطبع، وأصحح (باليد) أدخل التصحيحات في الحاسوب. ولكن وأنا أقوم بذلك، فإنني أختار صيغاً أخرى، أي أنني لا أكتب بالحرف ما قمت بتصحيحه باليد. إن ناقد هذه الصيغ سيعثر على بعضها هي مزيج من صيغي الأخيرة بالقلم على المسودة والصيغة الجديدة المطبوعة على الطابعة. إذا كنت أريد تشجيع الأطروحات التي لا فائدة من ورائها، فبعد موتي

كل شيء سيكون بين أيديكم. إن منطق الصيغ يتغير مع وجود الحاسوب. إنها لا تشكل لا ندماً ولا الاختيار النهائي. وبما أنني أعرف أن اختياري يمكن أن يرفض في كل لحظة، فإني أقوم باختيارات كثيرة، وغالباً ما أعود إلى الأصل.

أعتقد بصدق أن وجود الآلات الإلكترونية للكتابة سيغير عميقاً نقد الصيغ، وهذا لا يغضب صديقنا الفيلولوجي كونتيني. لقد عدت ذات مرة للصيغ الخاصة بالأناشيد المقدسة لمانزني[7]، فتأكدت أن تغيير كلمة واحدة كان سيكون حاسماً. الآن تغيرت الأمور: قد تعودون غداً إلى الكلمة التي تخليتم عنها بالأمس. ما هو أساسي في نهاية الأمر هو الاختلاف بين الكتابة الأولى والأخيرة وما بين المطبوع على الطابعة. أما الباقي فأخذ ورد عادة ما تحدده نسبة البوتاسيوم في دمائكم.

السعادة والحزن

ليس لدي الرغبة في قول أشياء عن الطريقة التي أكتب بها رواياتي، عدا أنها في حاجة لسنوات لكي تنجز. لا أستطيع فهم أولائك الذين يكتبون رواية كل سنة. (قد تكون أحجامهم كبيرة، وأنا معجب بهم، ولكنني لا أحسدهم). فما هو جميل عندما نكتب

---

[7] Il degno della poesia e il segno della prosa, in sugli specchi, milan, pompiani, 1985

رواية، ليس اللذة المباشرة، بل ما سيأتي بعد ذلك. كثيراً ما أنزعج عندما أدرك أن روايتي وصلت إلى النهاية، أي وفق منطقها الداخلي، إلى اللحظة التي تنتهي لكي أتوقف أنا، حينها أشعر أنني لو واصلت الكتابة لأسأت إليها. إن الجميل والسعادة الحقيقية هي أن نعيش ست أو سبع أو ثمان سنوات (وإذا أمكن إلى ما لانهاية) في عالم أنا من قام ببنائه شيئاً فشيئاً وقد أصبح ملكي في النهاية.

الحزن يبدأ عندما تنتهي الرواية.

إنها السبب الوحيد الذي يدفعني إلى كتابة رواية أخرى، ولكن إذا غابت الرواية، علي أن أنتظر، فلا فائدة من السرعة.

الكاتب والقارئ

ومع ذلك لا أرغب في أن تقود هذه التصريحات إلى التشجيع على أخرى، وهي مشتركة بين الكتاب الرديئين، وهي تصريحات تقول إننا نكتب لأنفسنا. احذروا الذي يقول هذا النوع من الكلام، إنه نرجسي ومحتال وكذاب.

الشيء الوحيد الذي نكتبه لأنفسنا هو لائحة المشتريات. إنها تساعدنا على تذكر ما يجب أن نشتري، وعندما يتم ذلك يمكن التخلص منها لأنها لا تصلح بعد ذلك لشيء. إن كل ما نكتبه نقوم به لنقول شيئاً ما لشخص ما.

لقد تساءلت مراراً، هل سأواصل الكتابة لو جاءني من يقول لي غدا ستضرب الكون كارثة وتدمره كلية، فلن يكون هناك من يقرأ ما كتبت اليوم؟

في الوهلة الأولى سيكون الجواب بالنفي. لماذا نكتب إذا لم يكن هناك قراء. بعد ذلك سيكون الجواب نعم، وذلك فقط لأنني أتمنى، بعد كارثة الكواكب هاته، أن نجمة ستُكتب لها النجاة وسيكون هناك شخص قادر على فك رموز علاماتي. حينها سيكون للكتابة معنى، حتى ونحن على أبواب القيامة.

إننا نكتب لقارئ، ومن يدعي أنه يكتب لنفسه فإنه لا يكذب فحسب، إنه كافر بشكل مفزع، حتى من وجهة نظر علمانية.

إن الذي لا يعرف كيف يتوجه إلى قارئ مستقبلي هو إنسان تعيس ويائس.


محمد خطاب



الفصل الثالث

سخرية التناص ومستويات القراءة


محمد خطاب



اعذروني إذا كنت، وأنا أعرض أمامكم أمثلة من السرد، سأحيل على نشاطي كسارد. وسأكون مضطراً أيضاً لإثارة بعض خصائص السردية التي يطلق عليها السردية المابعد حداثية التي كشف عن وجودها في نصوصي السردية بعض النقاد ومنظرو الأدب من أمثال بريان ماك هال ولندا هوتشين وريمون سيزاراني، بل عثروا عليها أيضا، بشكل صريح في كتبي النظرية ومنها كتابي *"حاشية على اسم الوردة"*. وتتحدد هذه الخصائص في العناصر الأربعة التالية: التسارد (metanarrativité)، والتسنين المزدوج والسخرية التناصية والحوارية (بالمعنى الباختيني للكمة، وبالمعنى الذي أشير إليه من خلال حديثي عن حوار النصوص فيما بينها).

إن الخصائص المذكورة أعلاه حاضرة في رواياتي. أقول هذا ولا أخفي أنني لا أعرف بعد فحوى مابعد الحداثة. لذلك علي أن أميز هذه الخصائص عن أشياء أخرى، ذلك أنه قد يحدث أن يُنظر

إليها على أنها تحيل على المظاهر الأربعة للاستراتيجية النصية ذاتها.

إن التسارد ـ باعتباره يحيل على تأمل النص لنفسه من خلال إمكاناته الذاتية، أو اقتحام صوت المؤلف الذي يفكر فيما يرويه ويستدعي قارئا يشاركه أفكاره ـ سابق في الوجود على تيار ما بعد الحداثة. إن بداياته الأولى حاضرة في نص "غَنِّ أيتها الإلهة". ويتجلى، في سياقنا نحن، في تأملات مانزوني حول جدوى الحديث عن الحب في رواية ما. أتصور أن الاستراتيجية التساردية حاضرة في الرواية المعاصرة بشكل أكثر إلحاحية، وقد حدث لي أنا أيضاً، لكي أدفع بالتأملات التي يقوم بها النص حول نفسه، أن استعنت بما أسميه "الحوارية الاصطناعية"، أي الحديث عن مخطوط يفكر فيه صوت سارد، ويحاول فك رموزه ويحكم عليه في اللحظة التي يروي فيها أحداثاً (لقد كانت هذه الاستراتيجية، بطبيعة الحال، موجودة بشكل سابق عند مانزوني).

إن الحوارية ذاتها، حتى في شكلها الإحالي، ليست لا عيباً ولا فضيلة مابعحداثية، ولو كان الأمر كذلك لما تحدث عنها باختين بكل تلك القوة. في النشيد السادس والعشرين من "المطهر" يلتقي دانتي شاعراً يبدأ "القول بحرية":

أنا سعيد جداً بسؤالك المجامل

لا أريد ولا أستطيع الاختفاء عن ناظريك

أنا أرنلدو الذي يبكي وينصرف وهو يغني

فأن يكون هذا الأرنلدو هو أرنلدو دانييل، فقد كان سهلاً على قارئ تلك الفترة معرفة ذلك، ولكن فقط وبالضبط لأنه وضع على الخشبة من خلال لغة محلية (وبأبيات تفهم ضمن السجل التروبادوري، حتى وإن كانت ابتداعاً دانتياً). إن القارئ (الحديث أو الذي ينتمي إلى تلك المرحلة) العاجز عن التعرف على هذا الشكل من الإحالات النصية لن يفهم النص.

ولنعد الآن إلى التسنين المزدوج. لقد كان شارل جونكس هو أول من بلوره. ففي تصوره تتحدث العمارة المابعدحداثية

من خلال مستويين على الأقل: تفعل ذلك وهي تتوجه إلى المعماريين الآخرين وإلى نخبة مهتمة تدرك ما أمامها من خلال مدلولات معمارية خاصة، وتفعل ذلك وهي تتوجه أيضاً إلى جمهور عريض، إلى سكان المكان المنشغلين بأشياء أخرى كالراحة والبنايات والتقاليد وأنماط الحياة[1]. إن البناء أو العمل الفني المابعدحداثي يتوجه في الآن نفسه إلى أقلية نخبوية مستعملاً سنناً "راقيا"، وإلى جمهور عريض يستعمل أسننا شعبية[2].

يمكن فهم هذه الفكرة بطرق مختلفة. إن العمارة المابعدحداثية تحيل في أذهاننا على أمثلة كثيرة من النهضة أو الباروكية أو نماذج أخرى تؤسس لنماذج ثقافية "راقية" ضمن مجموع يبدو، مع ذلك،

---

1 Charles Jenks, the language Architectures, Londrees, Academy, 1977,pp6-8

2 charles Jenks, What is Lost-medernisme, Longres, Art and Désign, 1968, pp 14-15

رائعاً ومبتكِراً حتى في الاستعمال الشعبي ـ كثيراً ما يكون ذلك على حساب الوظيفية من خلال استعادة القيمة الديكورية والسينوغرافيا. وهكذا، فإن الإحالات والحلول الخاصة بجرأة طليعية هي عديدة في متحف غيغنهاين في بيلباو، ولكنها تجذب مع ذلك عدداً كبيراً من زوار لا يعرفون الشيء الكثير عن تاريخ الفن المعماري، ورغم طابعها هذا فإنها لم تفقد قدرتها علي الإغراء (حتى بالمفهوم العددي). وكان هذا العنصر موجوداً أيضاً في موسيقى البيتلز الذي لم يكن تكييفهم مع بيرسال مجرد حظ (في أسطوانة خالدة من أسطوانات كاتي بيرباريان)، وذلك لأن الميلوديا، الرائعة التي تستحق السمع، تستعمل العناصر الأسلوبية الراقية وصدى الزمن القديم الذي يمكن للآذان المهذبة التعرف عليه.

ويمكن في أيامنا هاته العثور على أمثلة خاصة بالتسنين المزدوج في الوصلات الإشهارية المبنية على شكل نصوص تجريبية لم يكن من الممكن أن تقبل بها سوى مجموعة قليلة من عشاق السينما. إنها تجذب كل أنواع المتفرجين من خلال موتيفات "شعبية" من قبيل الإيحاء بوضعيات إيروسية، التذكير بوجه معروف، إيقاع التركيب الموسيقي المصاحب.

لقد أصبح الجمهور العريض يُقبل على العديد من الأعمال الأدبية بفضل اكتشاف الحبكة الروائية التي كانت تنفر من الحلول الأسلوبية الطليعية من قبيل اللجوء إلى الحوار الداخلي ولعبة التسارد، وتعددية الأصوات التي تتداخل أثناء السرد، وغياب

الترابط بين المقاطع الزمنية، القفز على السجلات الأسلوبية، المزج بين سرد بضمير الغائب أو ضمير المتكلم بخطاب غير مباشر حر.

ولكن هذا لا يدل سوى على أن إحدى خصائص ما بعد الحداثة تكمن في اقتراح محكيات قادرة على شد جمهور عريض حتى وهو يستعمل مرجعيات عالمة وحلولاً أسلوبية "راقية"، أو إذا كان هذا الجمهور يعرف (في الحالة الإيجابية) كيف يمزج بين المكونين بطريقة غير كلاسيكية. إن الأمر يتعلق بخاصية بالغة الأهمية. وليس صدفة أن تثير هذه الخاصية عند منظري ما يطلق عليه "الجيد، المنتشر"[3]، الكثير من الحيرة، فهذا الفن يشتمل على خصائص فنية راقية ويستدعي، مع ذلك، تدخل القارئ من خلال الحديث عن قضايا أو مقومات كانت قديماً حكراً على فن نخبوي.

لم نستطع أبداً معرفة ما إذا كان من الضروري اعتبار *"الجيد المنتشر"* رواية ذات منحى شعبي تستعمل استراتيجيات *"راقية"*، أو باعتباره رواية *"راقية"* أصبحت شعبية، لأسباب غامضة. في الحالة الأولى يجب شرح الظاهرة من خلال مفاهيم التحليل البنيوي للعمل، من قبيل أن اعتماده على الذوق الشعبي يعود إلى كونه يقترح قصة، وقد تكون بوليسية، تجذب القارئ وتمكنه من تجاوز النقط الأسلوبية المقززة بنيوياً. وفي الحالة الثانية سيكون الأمر من اختصاص علم الجمال، بل من اختصاص علم اجتماع الفن. يجب القول على هذا الأساس، إن *"الجيد المنتشر"* لا يعود إلى مشروع

---

[3] best-seller de qualité

شعري، بل مصدره تحولات ميول الجمهور: وبالفعل يجب ألا نقلل من شأن النمو المتزايد لنوعية من القراء "الشعبيين" الذين وقد سئموا النصوص"السهلة" والسريعة والمواسية، بدئوا يستشعرون الحاجة إلى جاذبية الأعمال التي تتحدى الزمن، من خلال تجربة فيها الكثير من الجهد ولكنها مريحة، ولا يترددون في قراءتها مرات عديدة. وبعد ذلك، فإن الكثير من القراء، الذين يصر بعض الناشرين على اعتبارهم "سذجاً"، استوعبوا في مناسبات مختلفة العديد من تقنيات الأدب المعاصر وبدئوا يحسون، على أساس ذلك، أنهم وهم أمام *"الجيد المنتشر"*، أقل انزعاجاً من بعض سوسيولوجيي الأدب.

وبهذا المعنى، فإن *"الجيد المنتشر"*، يعد ظاهرة قديمة قدم العالم ذاته. ولقد كانت الكوميديا الإلهية تنتمي بحق إلى هذا الصنف، إذا صدقنا الحكاية القائلة أن دانتي عاقب حداداً كان يلْحن وهو يردد بعض أبياته (لقد كان يلحن ولكنه كان يتغنى بها، إذن كان يعرفها). ويمكن تصنيف شكسبير ضمنه أيضاً، إذا أخذنا في الاعتبار الجمهور الشعبي الذي كان يتابعه حتى وهو لا يدرك كل التدقيقات الخاصة باستعماله لنصوص سابقة. ولقد كانت رواية *"الخطيبان"* أيضاً من *"الجيد المنتشر"*. فهي تتطور على شكل دراسة نظرية، لا تترك الشيء الكثير لقراء الرواية القوطية والأناشيد الشعبية العاطفية قوله. ومع ذلك فقد كانت هذه الرواية ضحية قرصنة في النشر لدرجة أن مانزوني نزل عند الذوق الشعبي وذهب شخصياً للقاء النقاش غونين وهو يهيئ الطبعة الثانية الصادرة سنة

1840 عن دار النشر كرانتانا. وفي الواقع إذا تأملنا الأمر ملياً، فإن كل الأعمال الكبرى التي وصلتنا كمخطوطات وطبعت تحت تأثير نجاح لم يشمل فقط نخبة محدودة من القراء. ومنها: eneide و Roland furieux ودون كيشوت وبينيكيو. إن الأمر لا يتعلق بظواهر خارقة للعادة، بل بالعكس، كانت عادية في تاريخ الفن والأدب، حتى وإن فسرت، من فترة إلى أخرى، بطرق مختلفة.

والآن اسمحوا لي، من أجل تسجيل الاختلاف بين التسنين المزدوج وبين السخرية التناصية، أن أحيل على تجربي الخاصة في الكتابة. تبدأ رواية *اسم الوردة* بالحديث عن الكيفية التي عثر من خلالها المؤلف على مخطوط قديم. نحن الآن في قلب الظاهرة الإحالية. ذلك أن ثيمة اكتشاف مخطوط ثيمة قديمة جداً. والنتيجة المباشرة هي أننا نلج مباشرة منطقة التسنين المزدوج: إذا أراد القارئ الوصول إلى القصة المروية، عليه أن يقبل بعض التأملات العالمة وتقنيات معقدة للتسارد. ذلك أن المؤلف لا يبتدع كلية نصاً يتحاور معه، بل يقدمه على أساس أنه الصيغة القوطية الجديدة المنحدرة من القرن التاسع عشر لمخطوط أصلي ينتمي إلى القرن الرابع عشر. إن القارئ "الشعبي" لا يمكنه الاستمتاع بالسرد الموالي إذا لم يقبل لعبة هذا التداخل في الأصول والذي يمنح القصة هالة من الغموض، لأن الأصل لا يبدو مؤكداً.

ولكن تذكروا أن عنوان الصفحة التي تقدم المخطوط تحمل العنوان التالي: "إنه مخطوط بطبيعة الحال". إن لـ "بطبيعة الحال" هاته أحجام مختلفة، فهي من جهة تود التأكيد أننا

نستعين بثيمة أدبية، ومن جهة ثانية تكشف عن "قلق التأثير"، لأن الإحالة تتم على مانزوني (على الأقل بالنسبة للقارئ الإيطالي) الذي استخرج روايته من مخطوط ينتمي إلى القرن السابع عشر. فكم من قارئ أدرك أو كان بإمكانه إدراك الطبقات السخرية المختلفة لكلمة "بطبيعة الحال"؟ ولنفترض أنه لم يدرك ذلك فهل سيكون بإمكانه الوصول إلى باقي القصة دون أن تفقد الكثير من رونقها؟ وهكذا، فإن هذه "بطبيعة الحال" توحي بالسخرية التناصية.

فلنعد إلى الخصائص التي تسند للسردية المابعحداثية. فبالنسبة لهذه السردية لن يكون من المستحيل على القارئ ألا يدرك التأملات التساردية. قد تزعجه، ويمكن أن يتجاهلها (القفز عليها)، ولكنه سيدرك أن هذه التأملات موجودة. الأمر كذلك بالنسبة للاستشهادية الصريحة، كما هو الحال مع دانتي. فقد لا يفهم القارئ أن أرنولت دانييل يتحدث بلغته الشعرية، ولكنه سيدرك أنه يتكلم لغة ليست هي لغة الكوميديا، وتبعا لذلك، فإن دانتي يستشهد بشيء آخر، على الأقل اللهجة البروفانسية.

يمكن في حالة التسنين المزدوج (وهنا ستكون لهذه المقولة واجهات متعددة): أن 1- قارئاً لا يقبل المزج بين الوحدات الأسلوبية والمضامين المثقفة وبين الوحدات الأسلوبية والمضامين الشعبية، فهو يرفض القراءة إذن لأنه لا يتعرف على هذا المزج، أن 2- قارئاً يشعر بالطمأنينة لأنه مرتاح لهذا التناوب بين الصعوبة واليسر، إنه يشعر بالتحدي والتشجيع، وأخيراً أن 3- قارئاً يستوعب النص في كليته باعتباره دعوة مرحة، ولا يدرك أن هذه

الدعوة تحيل على وحدات أسلوبية نخبوية (إنه يستمتع إذن بالنص ولكنه سيضيع الإحالات).

إن الحالة الثالثة وحدها تدخلنا إلى الاستراتيجية التناصية. ففي مواجهة هذه "بطبيعة الحال"، فإن الذي يفهم الإشارة سيدخل في علاقة مميزة مع النص (أو الصوت السارد)، أما الذي لا يفهمه، فإنه سيواصل القراءة مع ذلك ـ وستكون أمامه طريقان: إما أنه سيفهم لوحده أن هذا المخطوط هو لعبة أدبية (وسيقدر هذا الأسلوب لأول مرة، وسيصبح "قارئاً كبيراً" باعتباره قارئاً مؤهلاً)، أو سيكتب إليَ رسالة، كما فعل ذلك الكثيرون، ليسألني هل هذا المخطوط الشيق موجود حقاً. ولكن يجب أن يكون الأمر واضحاً، في حالة التسنين المزدوج المعماري، مثلاً، قد لا يرى الزائر في المعمار سوى أعمدة الواجهة التي تحيل على التقليد الإغريقي، ولكنه سيستمتع بالتناسق، وبالتعددية المنتظمة لهذا البناء. وفي المقابل، فإن القارئ الذي لم يستوعب هذه "بطبيعة الحال"، فإنه يعرف فقط أنه يقرأ شيئا متعلقا بالمخطوط، ولكنه سيفقد الإحالة وسخريتها الرقيقة.

قد يشتمل عمل ما على الكثير من الإحالات على نصوص أخرى دون أن يصنف مع ذلك ضمن مثال السخرية التناصية. وهكذا، فإن "الأرض العبثية" تشترط الكثير من الهوامش لكي نستوعب كل الإحالات على عالم الأدب والتاريخ والأنتروبولوجيا الثقافية، ولكن إليوت يدرج بعض الهوامش عن قصد، ذلك أنه من المستحيل تصور قارئ ساذج لا يستطيع استيعاب كل هذه الإحالات وتكون له

القدرة مع ذلك على الاستمتاع بالنص. أقول إن الهوامش تعد جزءاً لا يتجزأ من النص. بالتأكيد قد يقف القراء المحدودي المعرفة عند تذوق النص في قافيته وصوته، يتذوقون هذا الشيء الرائع الذي يبدو من خلال المضمون، وهو يعرف حدسياً أن هناك شيئاً ما يجب استيعابه، إنه يستمتع بالنص كما يفعل ذلك شخص يسترق السمع من خلف باب موارب، إنه لا يرى سوى تلميحات إلى كشف موعود. ولكن هؤلاء القراء عند إليوت (أعتقد ذلك) هم قراء لم ينضجوا بعد، إنهم ليسوا القراء النموذجيين الذين كان يستهدفهم بغية وتكوينهم.

إن حالات السخرية التناصية مختلفة، وهو ما يميز الأشكال الأدبية التي وإن كانت ذات طابع عالم، فإنها تتخذ أيضاً طابعاً شعبياً: يمكن أن يقرأ النص قراءة ساذجة، دون استيعاب الإحالات التناصية، أو يقرأ مع الوعي بهذه الإحالات، أو على الأقل يجب البحث عنها. ولنفترض، من أجل الإحالة على حالة محدودة، أن علينا أن نقرأ دون كيشوت الذي أعاد كتابته بيير مينار (وأن نص مينار قابل لتأويل مختلف عن نص سيرفانتيس، كما يدعي ذلك بورخيس). فمن لم يسمع أبداً بسيرفانتيس سيحب القصة، وهي في نهاية الأمر قصة مشوقة، إنها مغامرات تمزج بين البطولة والطابع السخري ويمكن لطعمها أن يتحدى الطابع القشتالي القديم الذي كتبت ضمنه. وبالمقابل فمن يستوعب الإحالة الدائمة على سيرفانتيس سيدرك التطابقات بين النص الأول ونص مينار، ويدرك أيضاً السخرية الدائمة والثابتة للثاني.

وعلى خلاف حالات أكثر عمومية للتسنين المزدوج، فإن السخرية التناصية، وهي تؤسس لإمكانية قراءة مزدوجة، لا تدعو جميع القراء إلى الوليمة ذاتها. إنها تنتقي، وتفضل القراء الحاذقين من الناحية التناصية، دون أن تقصي القارئ الأقل تسلحاً. فإذا صاغ مؤلف شخصية تقول: A nous deux , Paris، فإن القارئ الساذج لا يتعرف على إحالة بلزاك، ومع ذلك يمكن أن ينحاز إلى شخصية منذورة للتحدي والبطولة. أما القارئ الفطن فسيلتقط المرجعية، وسيستمتع بالسخرية ـ وليس الإشارة العارفة التي يقوم بها تجاهه المؤلف فقط، ولكن أيضاً آثار المهانة أو تحولات الدلالة (عندما يدرج الاستشهاد ضمن سياق مختلف عن الأصل)، إن الأمر يتعلق بالإحالة العامة على حوار متواصل بين النصوص.

فإذا كان من الضروري أن نشرح ظاهرة السخرية التناصية أمام طالب من السنة الأولى في الجامعة، أو على الأقل على شخص غير متخصص، علينا أن نقول له، استناداً إلى إستراتيجية الاستشهاد هاته، أن النص يشتمل على مستويين للقراءة. ولكن إذا كنا أمام مطلع على نظريات الأدب، فسيهزنا سؤالان.

السؤال الأول: إن السخرية التناصية لا علاقة لها إذن بقدرة النص على مدنا بمستويين للقراءة فقط، بل لها علاقة بقدرته على أن يضعنا أمام أربعة معاني، أي المستوى الحرفي والمستوى الأخلاقي والمستوى المجازي والمستوى الباطني (التأويلي)، كما تعلمنا ذلك الهرموسية الإنجيلية. وتلك هي المستويات التي يريدها دانتي لعمله الشعري في الرسالة الشعرية 13؟

السؤال الثاني: إن السخرية التناصية لا علاقة لها إذن بالقارئين النموذجيين اللذين تحدثنا عنهما السميائيات النصية، وخاصة إيكو: القارئ الأول هو قارئ دلالي، أما الثاني فنقدي أو جمالي؟

سأحاول أن أبين أن الأمر يتعلق بظواهر ثلاث تختلف عن بعضها البعض. ولكن الإجابة عن هذين السؤالين الساذجين في الظاهر ليس تمريناً عبثياً، ذلك أننا سندرك في الوقت ذاته أننا أمام عقدة من الترابطات ليس من السهل الفصل بينها.

لنمر إلى السؤال الأول، أي إلى النظرية القائلة بتعدد معاني النص. ليس من الضروري أن نتحدث عن معاني الكتابة المقدسة الأربعة، يكفي أن نستحضر المعنى الأخلاقي للحكايات: بالتأكيد، يمكن لقارئ ساذج أن يعتقد أن حكاية الذئب والحمل هي حكاية خصومة بين حيوانات، ولكن وحتى إذا لم يسارع المؤلف إلى إخباره بأن الأمر يتعلق بخرافة، فسيكون من الصعب ألا يلتقط معنى أخلاقياً، درساً من طبيعة كونية، كما يحدث ذلك مع حكايات الإنجيل.

إن هذا الحضور المتزامن لمعنيين، معنى حرفي وآخر أخلاقي موجود في كل السرديات، حتى في تلك التي لا تكترث بتربية القراء، كما هو الشأن مع رواية بوليسية رديئة: فحتى في رواية من هذا النوع، فإن القارئ الحذق والحساس يمكنه أن يستخرج بعض العبر، من قبيل نبذ الجريمة، كل شيء يمكن الكشف عنه ويؤدى صاحبه الثمن، القانون والنظام ينتصران دائماً، العقل الإنساني يعرف كيف يفك رموز الغموض الأكثر تعقيداً.

في بعض الأعمال، يحضر المعنى الأخلاقي بقوة مع المعنى الحرفي لدرجة أنهما لا يشكلان سوى معنى واحد. ولكن وحتى في حالة رواية لا تخفي طابعها الأخلاقي مثل رواية *"الخطيبان"*، فإن إمكانية التقاط القارئ للقصة وحدها، مغفلاً الدرس الأخلاقي، تفرض على المؤلف إدراج بعض النصائح هنا وهناك، حتى لا يكتفي الذي يلتهم الحبكات ذات الطبيعة القوطية الجدية والرفيعة، بحادث اختطاف لوسيا أو موت دون رودريغ، وهو ما قد يدفع به إلى إهمال الدرس الخاص بالعناية الإلهية.

فما هي الاستقلالية الحقيقية لهذه المستويات في حضورها المتزامن؟ هل بالإمكان قراءة الكوميديا الإلهية دون الالتفات إلى المعنى الباطني؟ ذاك ما قام به النقد الرومانسي في جزء كبير منه. هل يمكن قراءة طواف المطهر دون الالتفات إلى المعنى المجازي؟ قراءة سريالية جيدة يمكنها القيام بذلك. أما فيما يخص الجنة، فإن بياتريس الباسمة والمنشرحة تفتن كل قارئ يجهل الدلالات العليا، ولقد نبه علينا نقد يستوحي مفاهيمه من معايير غنائية محض أن نتجاهل هذه المعاني العليا لأنها مزعجة وغريبة عن الفن، ويجب تدميرها [4].

لنقل إذن إن هذه المستويات التي تعود إلى المعاني العليا يمكن تنشيطها أو عدم القيام بذلك، وذلك حسب الفترات التاريخية،

---

[4] لمعرفة إلى أي حد عصفت هذه المارسات بالبعض أحيل على المقال المنشورة في هذا الكتاب lectures du Paradis .

أحيانا تظل مستعصية على الفهم، كما هو الحال مع نصوص الحضارة القديمة، وأيضاً بالنسبة لكثير من اللوحات التي يعود تاريخها إلى بعض القرون التي مضت حيث يستمتع زائر المتحف، عدا الإينوغرافي والإيقونولوجي، بجورجيون أو بوسان (إن لم نقل الناقد الشكلاني الصرف)، دون أن يعرف إلى أي نمط أسطوري غامض تحيل هذه الصور (ولكننا متأكدون أن بانوفسكي سيستمتع بها كثيراً، بإمكانه أن يقرأ وفق مستويين، مستوى الأشكال ومستوى الإحالات الطباعية).

إن الجواب عن السؤال الثاني مختلف كلية. لقد نظّرت مرات عديدة أن النص (وخاصة النص ذا الغاية الجمالية، والسردي في هذا الخطاب) ينحو إلى بناء قارئ نموذجي مزدوج. إنه يتوجه في المقام الأول إلى قارئ نموذجي من مستوى أول يمكن أن نطلق عليه قارئاً دلالياً، فهذا القارئ يود أن يعرف (وعن حق) كيف ستنتهي القصة (هل سينجح أشاب في القبض على الحوت، هل سيلتقي ليوبولد ستيفات دولاليس، بعد أن رآه مرات عديدة عن طريق الصدفة في 16 يونيو 1904، وهل سيصبح بينوكيو طفلاً من لحم ودم، وهل سيصفي السارد حسابه مع الزمن الضائع). ولكن النص يتوجه أيضاً إلى قارئ نموذجي من مستوى ثان، نطلق عليه القارئ السميائي أو الجمالي، وهو قارئ يتساءل عن نوعية القارئ الذي يبحث عنه المحكي والذي يود اكتشاف الطريقة التي يشتغل بها المؤلف النموذجي الذي يزوده بجرعات من المعلومات. وبعبارة أخرى، فإن القارئ الأول يود أن يعرف ما يجري وما يُروى. فمن

أجل التعرف على نهاية القصة، يكفي أن نقرأها مرة واحدة. ومن أجل أن يصبح قارئاً من المستوى الأول، يجب قراءة النص مرات عديدة، وهناك قصص تستدعي قراءات لا متناهية.

لا وجود لقراء لا ينتمون إلا للمستوى الثاني. بل يمكن الذهاب إلى أبعد من ذلك، فلكي يصبح المرء قارئاً من هذا المستوى يجب أن يكون قارئاً جيداً من المستوى الأول. فمن لم يرتعش وهو يقرأ *"المخطوبان"* عندما سيظهر "الذي لا يسمى" أمام لوسيا، لا يمكن ألا يحز في نفسه المبلغ الذي أنفقه من أجل شراء كتاب مانزوني.

بالتأكيد قد يكون هناك قراء من المستوى الأول لا يصلون أبداً إلى المستوى الثاني: كذلك الذي تهتز مشاعره وينحاز بالقوة نفسها إلى "المخطوبان" و" غارغانتيا"، فهو لا يعرف أن الثاني أغنى معجمياً من الأول. أو كذاك الذي يضجر، عن حق، من قراءة "أحلام بوليفيل" (l'Hypnerotomachia poliphili)[5] لأن الاشتقاقات تضلله ولا يستطيع تحديد وجهة النص.

وضمن لعبة هذين المستويين تندرج الطريقة المزدوجة لفهم التطهير في الشعرية الأرسطية وفي الجماليات عامة: فنحن نعرف

---

[5] l'Hypnerotomachia poliphili أو أحلام بوليفيل، كتاب منسوب إلى رجل دين إيطالي كولونا فرانسيسكو ولد في البندقية (1433 ـ 1527). نشر الكتاب في البندقية سنة 1499 (المترجم العربي).

أن بإمكاننا أن نعطي للتطهير تأويلاً مثلياً[6] (العلاج بالمثل) أو قراءة ألوبائية. في الحالة الأولى يولد التطهير من كون متفرج التراجيديا يشعر فعلاً بنوع من الرحمة والخوف إلى حد الألم بحيث يتطهر، وهو يتألم من هذين الهويين، ويخرج وقد تحرر من خلال التراجيديا. أما في الحالة الثانية، فإن النص التراجيدي يضع مسافة بيننا وبين الهوى الممثل من خلال إضفاء نوع من الغربة، بالمفهوم البريختي، ونتحرر من الهوى لا من خلال تجريبه، بل من خلال الاستمتاع بطريقة تمثيله. ها أنتم ترون أن في التطهير المثلي لا نحتاج سوى لقارئ من المستوى الأول (هو ذاك الذي يبكي عندما تصل الخيالة في فيلم من رعاة البقر)، في حين نحتاج في التطهير الألوبائي إلى قارئ من المستوى الثاني - ولهذا السبب، وبطريقة خاطئة، نسند دون شك مكانة فلسفية كبيرة للتطهير المثلي، إنها رؤية مطهرة ومطهرة للفن، في حين ترد النظرية المثلية إلى الاحتفاء الكهني والطقوس الألوسية[7] بواسطة العطر والمخدرات، أو الاحتفاء بحمى السبت مساء.

حذار، يجب ألا ننظر إلى هذا التمييز بين مستويات القراءة كما لو أنه تمييز بين قارئ يمكن إرضاؤه بسهولة، قارئ يكتفي بالقصة، وبين قارئ يتمتع بذوق جمالي رفيع يركز اهتمامه على

---

[6] homeopathie طريقة ف يالعلاج تكمن في معالج الداء بالداء، وallopathie مارسة علاجية خاصة بالصداع والآلام المفاصل منخلال جرعات خفيفة. (المترجم العربي)

[7] نسبة إلى المعبد الذي شيد قرب اثينا Eleusis

اللغة. فلو كان الأمر كذلك لكان بإمكان هذا القارئ قراءة الكونت دومونتي كريستو من خلال المستوى الأول، إن لم يبك بدموع حارة كلما وجد نفسه أمام قصة شبيهة. ولكننا سندرك في المستوى الثاني، عن حق، أن الرواية مكتوبة بشكل سيء من الناحية الأسلوبية، وأنها بالتالي رواية رديئة. والحال أن الأمر على عكس ذلك، إن الطابع المعجز لأعمال من مثل الكونت دو مونتي كريستو، حتى وقد كتبت بشكل سيئ، فإنها تعد من الأعمال الرائدة في النوع السردي. وبناء عليه، فالقارئ من المستوى الثاني ليس هو فقط من يرى أن الرواية مكتوبة بشكل سيئ، ولكنه أيضاً ذاك الذي، ورغم هذا، يدرك أن البنية السردية جيدة والصور النمطية موضوعة في المكان المناسب، والتحولات المفاجأة مصنوعة بشكل جيد ونفسها السردي هو من النوع الهوميري (حتى وإن كان أحياناً ضعيفاً)، بحيث إن النيل من المونتي كريستو بسبب لغته، معناه النيل من أوبرا فيردي لأن فرانسيسكو ماريا بياف أو سالفاتور كومارانو لم يكونا ليوباردي. إن القارئ من المستوى الثاني هو ذاك الذي يعرف أن العمل الفني يستمد قيمته أيضاً من المستوى الأول.

ومع ذلك، ففي هذا المستوى الثاني للقراءة النقدية نحدد هل يشتمل النص على معنيين أو معاني كثيرة، وهل الأمر يستدعي البحث عن معنى مجازي، وهل القصة تحكي للقارئ شيئاً ما - وهل ترتبط هذه المعاني فيما بينها ضمن شبكة صلبة ومنسجمة، أو تتحرك منفصلة عن بعضها البعض؟ وهذا أمر يعود إلى القارئ الثاني، فهو الذي يقرر في أمر صعوبة الفصل بين المعنى الحرفي

والمعنى الأخلاقي في حكاية الذئب والحمل (كما لو أن سرد حكاية الخصام بين الحيوانات لا معنى له بدون المعنى الأخلاقي)، والحال أننا يمكن أن نقرأ بتلذذ وإجلال هذه الأبيات الواردة في المزامير، حتى ونحن نجهل أنها تعني، على مستوى المعنى الباطني، من بين ما تعنيه، أن الروح المطهرة تتخلص من العبودية والفساد الأرضي للتوجه نحو الحرية والمجد الأبدي - وعليكم أن تتساءلوا بعد ذلك هل كان يعني صاحب المزامير هذا المعنى.

هناك الكثير من التناظرات بين القارئ من المستوى الثاني، الفطن من الناحية الجمالية والنقدية، وبين ذاك الذي يستوعب، وهو أمام سخرية تناصية، الإحالات على الكون الأدبي. ومع ذلك، إن الموقعين ليسا من الطبيعة ذاتها، فلنأخذ بعض الأمثلة.

في حكاية الذئب والحمل، هناك معنيان (حرفي وأخلاقي)، وقارئان، قارئ من المستوى الأول يستطيع فهم القصة (المعنى الحرفي) وأيضاً البعد الأخلاقي، وذاك الذي يستطيع استيعاب الفضائل الأسلوبية والسردية للسارد فودر. ولكن لا وجود لأية سخرية تناصية. ذلك أن فودر لا يحيل على أحد - أو إذا كان يحيل على قاص قبله، فإنه لا يقوم سوى باستنساخه. إن عوليس هوميروس يقتل منافسيه: معنى واحد وقارئان، ذاك الذي يستمتع بانتقام عوليس، وذاك الذي يستمتع بفن هوميروس. لا وجود لأية سخرية استشهادية. أما في عوليس جويس، هناك معنيان على الطريقة الإنجيلية الدانتية (قصة بلوم باعتبارها مجازاً لقصة عوليس)، ولكنه سيكون من الصعب عدم رؤية أن القصة تعيد رحلة

عوليس، وإذا لم يدرك ذلك أحد، فإن العنوان يمنحه المفتاح لإدراك ذلك. سيظل مستوياً القراءة ممكنين، فقد يكون هناك من يقرأ عوليس فقط لمعرفة النهاية ـ حتى وإن كانت قراءة محدودة ومحددة من هذا النوع مستبعدة، وفي جميع الحالات ستكون مكلفة بشكل مبالغ فيه، ويجب أن ننصح بوقف المحاولة بعد الفصل الأول والالتفات إلى قصص أكثر أهمية. وبالمقابل سيكون من المستحيل قراءة رواية Finnegans wake إلا باعتبارها مخبراً واسعاً للتناص ـ إلا إذا كنا نود قراءتها بصوت مرتفع للاستمتاع بها كما لو أنها قطعة موسيقية. إن عدد المعاني يتجاوز الأربعة التي تشير إليها الكتابات المقدسة، إن معانيها غير محدودة، أو على الأقل غير قابلة للتحديد. يتبع القارئ من المستوى الأول قراءة أو قراءتين لصورة مجازية ممكنة، وبعد ذلك يتوقف منهكاً، إنه يضيع، فيقفز إلى المستوى الثاني لكي يتأمل دقة التضمينات غير المتوقعة والمصادر المجهولة لقراءات ممكنة لا يمكن معرفة مصدرها، ثم يعود من جديد محاولاً فهم ما إذا كانت هناك أشياء تحدث في النص، ويضيع من جديد وهكذا دواليك. إن رواية ***Finnegans wake*** لا تساعدنا على فهم التمييزات التي نتحدث عنها، إنها تشكك في كل شيء، إنها تخلط الأوراق. ولكنها تقوم بذلك دون مواربة، فهي لا تخدع القارئ الساذج من خلاله السماح له بمواصلة قراءته دون أن ينتبه إلى اللعبة التي ينخرط فيها. إنها تمسك به من القفا وتلقي به إلى الخارج من الباب المخصص للعمال والركلات تتابعه.

لقد أدركنا ونحن نحرص على إقامة هذه التمييزات أن تعددية المعنى هي ظاهرة تتسلل إلى النص حتى ولو لم يفكر في ذلك المؤلف ولم يقم بأي شيء يشجع على قراءة متعددة. فحتى الكتبة الذي يحكون حكايات الدم وفظاعة الموت أو الجنس أو العنف لا يمكن أن يتحاشوا المعنى الأخلاقي، حتى ولو كان ذلك مجرد احتفاء باللامبالاة تجاه الشر أو الجنس أو العنف باعتبار اللامبالاة هي القيمة الوحيدة التي يمكن اتباعها.

والأمر كذلك بالنسبة لمستويي القراءة، الدلالية والجمالية. فهذه الإمكانية موجودة في نهاية الأمر حتى في منشور خاص بتوقيت القطارات. فمنشوران مختلفان يمنحاني على المستوى الدلالي الخبر نفسه، ولكنني قد أجد الأول أكثر تنظيماً وأسهل في التصفح. فلنمر إذن إلى حكم عضوي ووظيفي يتعلق بالكيف ولماذا.

الأمر مختلف في حالة السخرية التناصية. عادة ما تقيم القراءة، باعتبارها مطاردة للاستشهادات، علاقة تحد بين النص والقارئ (دون أن نتحدث عن قصديات المؤلف) الذي يود الكشف عن السر الحواري، إلا إذا كنا نبحث عن سرقات أو صدى تناصي لاواعي.

وباعتباري مؤلف روايات تلعب كثيراً على الاستشهاد التناصي، كنت دائماً سعيداً بقدرة القارئ على التقاط الإحالة، والإشارة. وسيتمنى كل من استطاع، في رواية جزيرة اليوم السابق، عدا المؤلف الواقعي، استيعاب الإشارات إلى الجزيرة الغامضة لجيل فيرن أن يرى قراء آخرين يدركون الإشارة ذاتها (مثلاً المشكلة الأولى القاضية بمعرفة هل يتعلق الأمر بجزيرة أو بقارة).

بالتأكيد إذا كانت هناك سخرية تناصية، فلأن ذلك يعود إلى اعتقادنا في شرعية قراءة ذاك الذي يقنع بتتبع قصة الغريق الذي لا يعرف هل هو في جزيرة أم في قارة. إن واجب القارئ الجمالي هو الإقرار بشرعية القراءة الأولى وباستقلاليتها، وأن النص يبيحها. فلو أنني أدرجت في الرواية ذاتها شبيهاً، فسأتفهم اندهاش واستغراب القارئ لهذه الوضعية، ولكنني كنت أرغب بطبيعة الحال في قارئ يدرك أن وجود الشبيه ضروري في رواية باروكية.

عندما قضى كاسوبون، في رواية بندول فوكو، ليلته في باريس تحت أقدام برج إيفل، فإنه نظر إلى هذه البناية، من تحت، باعتبارها كائناً ضخماً لا تحده حدود لدرجة أنه تسمر في مكانه. من أجل كتابة هذه الفقرة قمت بشيئين: أولاً قضيت بعض الليالي تحت برج إيفل محاولاً أن أكون بين "أقدامه" لكي أراه من جميع الزوايا الممكنة، دائماً من تحت لفوق. وبعد ذلك اطلعت على كل المقاطع الأدبية التي كتبت عن برج إيفل خاصة أثناء بنايتها، وهي مقاطع مقززة وعنيفة في أغلبها وما يراه بطلي ويحس به هو في الواقع تجميع بالغ الصنعة لمجموعة من النصوص الشعرية والنثرية. لم أكن أتوقع أن يكون قارئي قادراً على التقاط كل الإحالات (أنا نفسي لست قادراً الآن على فرزها وتمييز بعضها عن بعض)، ولكنني كنت أرغب في أن يحس أغلب القراء الحاذقين بظلال شيء تمت رؤيته من قبل. وبموازاة ذلك كنت أبيح للقارئ الساذج أن يعيش الانفعالات نفسها التي أحسست بها وأنا واقف

تحت البرج، حتى وإن كان يجهل أنها كانت تتغذى من الكثير من النصوص الأدبية السابقة.

لا فائدة من إخفاء أن النص، وليس المؤلف، هو من يفضل القارئ التناصي على القارئ الساذج. إن السخرية التناصية هي أداة "كلاسيكية" للانتقاء. يمكن أن تكون هناك قراءة متحذلقة للإنجيل تكتفي بالمعنى الحرفي، أو على الأكثر، الاستمتاع بالجمال الإيقاعي للنص العبري أو Vulgate[8] (وهي قراءة تستدعي القارئ الجمالي في اللعبة)، ولكن لا يمكن أن تكون هناك قراءة متحذلقة لنص ذي سخرية تناصية وتتجاهل العنصر الحواري. إن السخرية التناصية تدعو إلى أن تجتمع القلة من السعداء ـ حتى وإن كانت سعادة هذه القلة هي في قلتها.

ومع ذلك، فعندما يعطى النص الانطلاق لميكانيزمات السخرية التناصية، فعليه أن ينتظر ألا تكتفي هذه الميكانيزمات بإنتاج إحالات يريدها المؤلف، مادامت إمكانية قراءة مزدوجة تستند إلى كثافة الموسوعة النصية للقارئ، وهي كثافة متغيرة وغير ثابتة. لقد كشفت إنج لانسلاو في مؤتمر عقد في لوفان سنة 1999 الكثير من التلميحات الدقيقة إلى جول فيرن في جزيرة اليوم السابق، وكانت على حق. فأثناء عرضها عثرت على إحالات على رواية أخرى لجيل فيرن (صراحة لا أعرفها) حيث هناك وصف لكثير من الساعات الحائطية التي تحدث صريرا كما هو الأمر في روايتي. لا

---

[8] Vulgate : الترجمة اللاتينية للكتاب المقدس.

أنوي استعمال قصديات المؤلف الواقعي معايير للتصديق على تأويلات النص، ولكنني أكون قد أجبتها أن على القارئ أن يحدد عدد الإحالات المستوحاة من الأدب الباروكي الذي يعج به النص. والحال أن ثيمة الساعات الحائطية ذات الصرير هي باروكية خالصة (لنتذكر شعر لوبرانو). من الصعب أن تطلب من ناقد أجنبي، غير متخصص في الباروكية الإيطالية التعرف على شاعر صغير، واعتقدت أن هذا السبيل لم يكن ممنوعاً. فعندما نقرر البحث عن التلميحات الخفية، سيكون من الصعب تحديد من على حق: المؤلف الذي يجهل كل شيء عنها، أو القارئ الذي عثر عليها. ومع ذلك قدمت الملاحظة التالية: إن التعرف على الإحالة على شعر باروكي يعد جزءاً من خصائص النص، في حين لا يقود التعرف على إحالة على فيرن، في هذه المرحلة، إلى أي شيء.

يبدو أن النقاش أقنع المتحدثة، لأنني لم أعثر على هذه الملاحظة في أعمال هذا اللقاء.

ولكن هناك حالات تكون فيها مراقبة موسوعة القارئ أمراً صعباً. أطلقت في بندول فوكون على بطلي اسم كاسوبون، وكنت أفكر في إسحاق كاسوبون الذي كشف سر المتن الهرمسي بحجج دامغة. بإمكان قارئ النموذجي من الدرجة الثانية، الذي بمقدوره الوصول إلى السخرية التناصية، التعرف على نوع من التناظر بين ما عرفه الفيلولوجي الكبير وما سيفهمه بطلي في نهاية الرواية. لقد كنت على وعي أن القليل من القراء سيدرك هذه الإشارة، وكنت أعتقد، من جهة نظر الاستراتيجية النصية، أن هذا الأمر ليس

ضرورياً (أريد أن أقول بالإمكان قراءة روايتي وفهم شخصية بطلي كاسوبون مع الجهل بكاسوبون التاريخي).

قبل أن أنهي روايتي، اكتشفت صدفة أن كاسوبون كان أيضاً شخصية من شخصيات الميدل مارش Middlemarch: لقد قرأت هذا العمل منذ مدة طويلة، ولم يترك هذا العنصر الاسمي أي أثر في ذاكرتي. في بعض الحالات يريد المؤلف النموذجي الحد من التأويلات التي تبدو له بلا قيمة، وقمت بمجهود لكي أحذف إحالة محتملة على جورج إليوت. وهكذا في ص 71 نقرأ الحوار التالي بين بيلبو وكاسوبون:

"قل لي ما اسمك؟

– كاسوبون

– أليس هذا شخصية من شخصيات الميدلمارش؟

– أجهل ذلك. وفي جميع الحالات، لقد كان أيضاً فيلولوجيا من عصر النهضة، إنه ليس من أقاربي"[9].

ولكنني التقيت بقارئ ماكر، دافيد روبي، الذي لاحظ أن الأمر فيما يبدو لن يكون عفوياً إذا كان كاسوبون إليوت منهمكاً على كتابة "مفتاح لكل الأساطير"، وعلي أن أعترف أن هذا يصدق على شخصيتي. ولقد خصصت ليندا هيتشون فيما بعد[10] اهتماماً كبيراً لهذا الترابط، وقد وجدت صلات أخرى بين الكاسوبين، وهو ما

[9] Le pendule de foucault, Paris? Trad fr, J N Schifano

[10] Eco's Echoes : ironizing hte (post)moderne, op cit p171

يؤجج حرارة السخرية التناصية لروايتي. وباعتباري مؤلفاً واقعياً يمكنني القول إن هذا التناظر لم يخطر على بالي، ولكن إذا كان حجم موسوعة هيتشون القارئة ضخماً لدرجة أنه سمح لها الكشف عن وجود هذا الترابط التناصي، وإذا كان نصي يشجع على ذلك، فيجب القول إن العملية ممكنة موضوعياً (بالمعنى الثقافي والاجتماعي).

وحالة فوكو شبيهة أيضاً بهذا. إن عنوان روايتي هو بندول فوكو لأن البندول الذي أتحدث عنه اخترعه فوكو. فلو كان فرانكلين هو مخترعه لكان العنوان هو بندول فرانكلين. وهذه المرة كنت واعياً منذ البداية أن هناك من يشتم فيه رائحة ميشيل فوكو: فشخصياتي مهووسة بالتناظرات وكتب فوكو عن إبدالاً التشابه. فباعتباري مؤلفاً واقعياً لم أكن سعيداً كثيراً بهذا الربط الممكن لأنه كان في نظري ربطاً سطحياً. ولكن البندول الذي اخترعه ليون كان هو بطل قصتي ولم يكن بإمكاني تغيير العنوان: وتمنيت فقط ألا يقيم قارئي النموذجي أية علاقة بينه وبين ميشال. لقد كنت مخطئاً، فالكثير من القراء ربط بينهما. فعلته ليندا هيتشيون أكثر من غيرها، بل اكتشفت تطابقات تامة بين عناصر الرواية وبين صور التشابه الأربع التي عددها فوكو في الفصل المخصص لنثر العالم في كتابه "***الكلمات والأشياء***". لا فائدة من التذكير أنني قرأت الكتاب عند صدوره سنة 1966، عشرين سنة قبل أن أبدأ كتابة روايتي، وأثناءها اطلعت على أشباح التناظرات في التقليد الهرمسي لعصر النهضة والقرن السابع عشر، لدرجة أنه عندما أكتب أفكر في الأصول المباشرة، أو

في الاستعمالات الهذيانية لهذه الأصول في النصوص المتداولة للباطنية التجارية. فلو كانت روايتي تحمل عنوان بندول فرانكلين لكان من المحتمل ألا يشير أحد إلى نظرية التوقيعات لميشيل فوكو، وقد كان من الممكن أن يفكر البعض في بارسيلس. ولكني أعترف أن عنوان الكتاب يشكل، وفي جميع الحالات اسم مخترع البندول، أثراً مغرياً في نظر صياد للآثار التناصية، ومن حق ليندا هيتشيون أن تجد ما وجدت. ومن يدري فقد تكون على حق، من زاوية نظر التحليل النفسي الخاص بالمؤلف، إذا كان اهتمامي ببعض مظاهر الهرمسية لم يُستثر من خلال قراءتي البعيدة لفوكو (ميشال).

ومع ذلك، من المهم معرفة ما إذا كانت إحالتي على فوكو تشكل حالة من السخرية التناصية، أو فقط حالة من حالات التأثير الخفي. إلى حد الآن قد أكون قد أوحيت بأن السخرية التناصية هي شيء خاص بقصدية المؤلف، ولكنني نظّرت كثيراً لهيمنة قصدية النص على قصدية المؤلف، لذلك لن أسمح لنفسي بهذه السذاجة. فإذا كانت هناك إحالة ما في النص، وإذا كانت هذه الإحالة يمكن أن تستوعب داخل النص (ومع الإحالات الأخرى)، فإن كلمات المؤلف الواقعي لا قيمة لها. من حق النقاد (أو القارئ) أن يتكلم عن الاستشهادية، وعن "الصدى النصي" التي يشجع عليه النص (أستعمل مفاهيم ليندا هيتشيون، ولا ألعب على اسمي)[11].

---

[11] يشير المؤلف إلى حلة الجناس بين كلمتي eco اسم المؤلف وبين echo الصدى (المترجم العربي).

ففي الواقع من الصعب، ونحن نلعب على السخرية التناصية، أن نقاوم إغراء الإحالات، حتى وإن كان بعضها عرضي بشكل كلي، كما هو الحال مع الإحالة على ساعات فيرن. لقد عثرت ليندا هيتشيون[12] في الصفحة 378 من الطبعة الأمريكية: " the rule is simple : Suspect, only suspect"، إحالة تناصية على، connect, only connect لـ فورستر. لقد كانت حذرة، وهي المعروفة بدقتها، لذلك قالت إن هذه اللعبة السخرية تتحقق باللغة الإنجليزية، وبالفعل إن النص الإيطالي (ولست أدري هل كانت على وعي بهذا وهي تكتب ما كتبت) لا يتضمن هذه الإحالة التناصية لأنه يقول " sospettare, sospettare sempre (أن نتهم، أن نتهم دائماً). إن الإحالة، وهي بالتأكيد إحالة واعية، أدخلها المترجم، بيل ويفر. لا يمكن قول أي شيء، إن النص الإنجليزي يحتوي على الإحالة، وهو لا يعني أن الترجمة يمكن أن تغير من لعبة السخرية التناصية، بل يمكن أن تغنيها.

وفي حالات أخرى، هناك إمكانات اختيارات أخرى بين قراءة مضاعفة مرتين أو مكعبة. ففي صفحة من الفصل 30 من البندول، حيث تتصور الشخصيات أن القصة التي يرويها الإنجيل هي ذاتها نتاج ابتكار شبيه بقصة التصميم الذي هم منهمكون على تشييده. ويعلق كاسوبون: "أنت أيها القارئ المزور، يا شبيهي، أخي". لا أتذكر بماذا كنت أفكر عندما كتبت ما كتبت أكتب، ولكن قد

---

[12] Eco's Echoes : ironizing hte (post)moderne, op cit p166

أكون اكتفيت بالرابط التناصي مع بودلير، الغني بالإحالات على الأناجيل المزيفة. والحال أن ليندا هيتشيون تعرِّف هذا المركب باعتباره محاكاة ساخرة لبودلير من طرف إليوت (وبالفعل، تذكروا أن إليوت يستشهد ببيت بودلير هذا في الأرض اليباب)، ومؤكد أن الأمر يبدو أكثر لذة. ماذا علينا أن نفعل؟ هل نقسم القراء بين الذين يصلون حتى بودلير والذين يصلون حتى إليوت؟ وإذا اكتشف قارئ ما القارئ المنافق لإليوت هل سيتذكر ذلك دون أن يعرف أن إليوت يحيل على بودلير.

لقد أدرك الجميع أن رواية اسم الوردة تبدأ باستشهاد من إنجيل القديس يوحنا ("في البدء كانت الكلمة"). ولكن كم من هؤلاء انتبه إلى أن هذه البداية يمكن أن تقرأ كاستشهاد من "مستهل" مورغان ماغيوري لـ ويدجي بولتشي، الذي يبدأ بتقليد القديس يوحنا (بشكل بالغ الاحترام): "في البدء كانت الكلمة بعد الله ـ وكان الله هو الكلمة، والكلمة كانت هي الله. هذا كان في البداية في نظري، ولا شيء يمكن أن يحدث دون إرادته".

ولكن، وبعد تأمل طويل، كم من الناس انتبه إلى أن روايتي تبدأ من خلال الإحالة على القديس يوحنا؟ لقد التقيت بقراء يابانيين (ومن المؤكد أنهم لم يذهبوا بالقراءة بعيداً) نسبوا هذه الأفكار الفاضلة إلى أدزو الطيب، دون أن تفقد هذه الأفكار، مع ذلك، النفس الديني الذي يسند كلمات الراهب الشاب.

إن السخرية التناصية، ولكي أكون دقيقاً، ليست شكلاً من أشكال السخرية، بالمعنى التقني. إن السخرية لا تكمن في قول

نقيض الحقيقي، بل قول نقيض ما يعتقد المتكلم أنه حقيقي. فمن السخرية تعريف شخص غبي بأنه ذكي، ولكن فقط إذا كان المتلقي يعرف أن هذا الشخص بليد. أما إذا كان يجهل ذلك، فإن السخرية لن تتحقق، ولا نقوم سوى بتقديم خبر زائف. وبناء عليه، فإن السخرية تصبح مجرد كذب، عندما لا يكون المتلقي غير واع بذلك.

وفي المقابل، يمكنني، استناداً إلى مفهوم السخرية التناصية، أن أحكي قصة الشبيه دون أن يلتقط المتلقي الثيمة الباروكية، ودون أن يعني ذلك أن المتلقي لن يستمتع بالقصة الجدية والحرفية لشبيه. ففي جزيرة اليوم السابق، تتميز التحولات المفاجئة بكونها تنتمي إلى النفس الدوماسي بشكل صريح (نسبة إلى ألكسندر دوما)، بل قد تكون الإحالة أحيانا حرفية، ولكن القارئ الذي لا يستوعب الإحالة يمكنه التسلي بهذه المفاجئة وإن بشكل ساذج. ولهذا إذا كنت قد قلت أعلاه إن لعبة السخرية التناصية هي لعبة متحذلقة وأرستقراطية، فإنني أصحح، ذلك إنها في الواقع ليست إقصائية تجاه القارئ الساذج. كما لون أن الأمر يتعلق بوليمة حيث توزع في الطابق السفلي بقايا فضلات ما قدم في الطابق الأعلى، ليس بقايا الطاولة ولكن بقايا القِدْر، وقد قدمت بطريقة جيدة، لأن القارئ الساذج يعتقد أن الحفل يتم في طابق واحد، وسيتذوقها لأنه يستحقها (وهي مع ذلك ممتعة وكثيرة) دون أن يتصور أن هناك من كان نصيبه أوفر.

وهذا ما يحدث عندما يقرأ أحدهم: "لقد كانت تبدو بالغة اللطف والدماثة" دون أن يدرك إلى أي حد تغير المعجم منذ دانتي إلى الآن، ودون أن يكون على علم بالمفترضات الفلسفية لشعر دانتي. إنه سيكتفي بتصريح بالحب وسيجني الكثير من الفوائد العاطفية والثقافية. وهذا يفسر لنا أن التناظر الأكلي الذي تحدثت عنه قد يبدو استفزازياً، ولكنه لا يريد أن يضع على المائدة نفسها الفن والأكل.

وفي الأخير فإن أكثر القراء سذاجة قد يتعرف على طبقات نصية دون أن يشك في أن النص يحيل على أشياء توجد خارجه (أو كثيراً ما يفعل ذلك). وهكذا، فإن السخرية التناصية ليست إقصاء، بل هي تحفيز ودعوة إلى الإدماج، كما كان من الممكن أن تحول، القارئ الساذج، شيئاً فشيئاً، إلى قارئ قادر على الإحساس بعطر نصوص كثيرة سابقة على هذا الذي بين يديه.

فما العلاقة بين السخرية وبين المعنى المضاعف في الإنجيل أو نص دانتي؟ هناك بعض التشابه. توفر السخرية التناصية معنى مضاعفا إلى قراء علمانيين لا يبحثون عن معنى روحي في النص. إن المعاني المضاعفة الإنجيلية والشعرية في نظرية المعاني الأربعة تجعل النص يزهر عمودياً، فكل معنى يقربنا شيئاً فشيئاً من الآخرة. أما المعنى المضاعف التناصي فيفعل ذلك أفقياً، إن الأمر يتعلق بمتاهة جذمورية[13] ولانهائية من نص إلى نص ـ ولا يعد هذا الانتقال بأي

---

[13] نسبة إلى Rhizome الجذمور: نبتة تمتد في باطن الأرض لها براعم متعددة وتنتج جذوراً متداخلة في باطن الأرض. (المترجم العربي).

شيء، سوى الهمس المتواصل للتناص. إن السخرية التناصية تفترض محايثة مطلقة. إنها تقدم للذي فقد معنى التسامي الكثير من الكشوفات.

ومع ذلك، فإنني لا أنظر بجدية إلى شخص يخلّق ويستنتج بأن السخرية التناصية هي جمالية الذين لا إله لهم. إنها تقنية يمكن أن نعثر عليها حتى في عمل يهدف إلى التحفيز على معاني مضاعفة من طبيعة روحية، أو يقدم نفسه بأنه درس كبير في الأخلاق، أو يعرف كيف يتكلم عن الموت واللانهائي. لقد لاحظ ريمو سيزاراني[14] بدماثة أن مابعد حداثتي المفترضة ليست خالية من الاكتئاب والتشاؤم، إنها علامة على أن السخرية التناصية لا تفترض بأي ثمن كرنفالاً حوارياً لا مبالياً. ولكن بالتأكيد، وبما أن النص يشكو من الآلام، فإنه يطلب أن يكون حاضراً في ذهن القارئ هسيس التناص الذي سبق العذاب، وأن المؤلف والقارئ يجب أن يعرفا كلاهما كيف يتوحدا في جسم صوفي للكتابات المقدسة الأرضية.

---

14 «Eco e il postmoderno consapevole, in racontar il postmoderno, Turin, bollati boringhieri, 1977, pp 180-200


محمد خطاب



الفهرس

للأسف فإن كلمة ما بعد الحداثة تصدق على كل شيء (وأنا أنظر إلى ما بعد الحداثة كما اقترحها الأمريكيون، أي باعتبارها مقولة أدبية، وليس المقولة العامة التي جاء بها ليوطار). أعتقد أن هذه المقولة يستعملها كلٌ حسب هواه.

ويبدو من جهة ثانية، أن هناك محاولة تريد أن تسحبها على ما مضى: فقبل ذلك لم تكن هذه المقولة تصدق إلا على بعض الكتّاب أو الفنانين المنتمين إلى العشرين سنة الماضية، إلا أنها أصبحت شيئاً فشيئاً تصدق على كتّاب من بداية القرن، ثم اتسعت دائرتها أكثر فأكثر، ولا يستبعد أن يوصف هوميروس بالما بعد حداثي.

وأعتقد أن ما بعد الحداثة ليس اتجاهاً يمكن أن نحدده كرونولوجياً، لكنه مقولة روحية أو هو طريقة في العمل ويمكن القول إن لكل مرحلة (ما بعد حداثة) خاصة بها، كما أن لكل مرحلة صنعتها (حتى وإن كنت أتساءل إن لم تكن ما بعد الحداثة اسماً عصرياً للصنعة باعتبارها مقولة ميتا تاريخية).

أمبرتو إيكو


دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع

سوريا - اللاذقية - ص.ب 1018 هاتف 422339


9789933477158